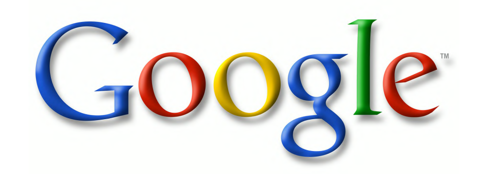




Die Encyklopädisten

und die

Französische Oper im 18. Jahrhundert.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt

von

Eugen Hirschberg

Berlin.

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1903.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Riemann und Birch-Hirschfeld.

Leipzig, den 15. Juni 1903. Der Procancellar.
Birch-Hirschfeld.



Dem Andenken

meiner teuren Eltern.

Vorwort.

Das Interesse, welches das Studium der Geschichte des 18. Jahrhunderts einflößt, beruht in erster Linie darauf, daß wir noch heute unter den Wirkungen der Ereignisse jener Zeit stehen; daß die politischen, geistigen und sozialen Umwälzungen, die sie hervorgerufen hat, maßgebend waren für die Bestrebungen des ganzen 19. Jahrhunderts bis zu unseren Tagen. Einen Teil der Probleme, die das 18. Jahrhundert aufgeworfen, haben wir erst in der zweiten Hälfte des 19. verwirklicht; an der Lösung des größeren Teils dieser Probleme arbeiten wir noch heute. Denn das ist die Bedeutung jener Aufklärungs-Literatur, daß sie aus der neuen Weltanschauung, zu welcher die Naturforschung eines Newton und die Philosophie eines Locke zwang, in kürzester Zeit die höchsten Probleme der Menschheit in politischer, sozialer und geistiger Beziehung entwickelte und auf die wissenschaftliche Tagesordnung der ganzen Welt setzte. Den Spuren dieser Entwickelung nachzugehen, hat umsomehr Reiz, als wir selbst noch zum Teil Erinnerungen an Personen aufbewahren, welche den Erzählungen von Augenzeugen jener Tage gelauscht haben. Durch diese lebendige Tradition ist uns das Denken und Fühlen jener Zeit noch so wenig entrückt, daß wir uns in die damaligen Zustände mit voller Lebendigkeit hineinversetzen können, ohne die Wahrheit der Tatsachen und ihre Beweggründe durch unsere Phantasie zu sehr zu verwischen. Und der Zauber jener Epoche besteht zunächst in der Stärke und beispiellosen Begeisterung, mit welcher die geistige Bewegung die ganze Kulturwelt fortriß. Dann aber auch darin, daß sie auf den letzten Spuren des Mittelalters fußte, welches seit der Renaissance Sitte und Lebensweise, Kunst und Tracht noch mit einer gewissen Romantik umgab, ehe die ungeheuren Fortschritte der Technik, besonders seit Erfindung der Dampfkraft, alle Besonderheiten aufhoben und nivellierten.

Man hat das Zeitalter der Encyklopädisten, das wir das Jahrhundert der Aufklärung nennen, mit dem Zeitalter der griechischen Aufklärung, der Sophisten verglichen. Im Gegensatz zu dem, an der Möglichkeit einer Erkenntnis überhaupt verzweifelnden Pessimismus eines Protagoras und Gorgias nennt man aber die skeptische Epoche der Encyklopädisten das »frohe Jahrhundert«, vielleicht wegen der Genußfreudigkeit der damaligen Lebensführung, dann aber auch, weil die Fülle der neuen Naturerkenntnis die hoffnungsfreudigste Aussicht eröffnete, daß sie das Alte, Überlebte stürzen könnte, um mit ungestümem Wagemut die Weltanschauung einer neuen Zeit zur Geltung zu bringen.

Die Kunst ist das Spiegelbild ihrer Zeit. Die wahre Kunst soll aus dem Ringen, Sehnen und Streben der Zeit herausgeboren sein; sie muß von den sie bewegenden Ideen und von sittlichem Ernst getragen sein. Was Hamlet von den Schauspielern sagt, daß sie der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters seien, das gilt von aller Kunst. So ist auch die französische Kunst des 18. Jahrhunderts ein Produkt ihrer Zeit; doch ist diese Zeit auf die Kunst des übrigen Europa's in höherem Maße von fruchtbringendem Einflusse gewesen, als in Frankreich selbst. Denn die französische Geschichte des 18. Jahrhunderts wird lediglich durch die politische Strömung bestimmt, welche den Kampf gegen die Tyrannei der Kirche und des absoluten Königtums, sowie gegen die Sittenlosigkeit der herrschenden Aristokratie aufgenommen hatte. Diese Zustände und Kämpfe verleihen der Literatur jener Zeit den polemischen Charakterzug; sie spiegeln sich in den Werken der Dichtkunst und der bildenden Künste, wie in den musikalischen Streitschriften wieder und geben nicht minder der französischen Oper ihre vielfachen charakteristischen Phasen. So oft in den letzten 100 Jahren seit 1645, als Mazarin zum ersten Male eine italienische Künstler-Gesellschaft nach Paris berief, daselbst italienische Aufführungen stattfanden, hatte sich eine mehr oder minder starke Opposition gegen dieselben geltend gemacht, die teils in nationalen Rücksichten, teils in dem Gegensatz der mehr verstandesmäßigen Auffassung der Franzosen zu der sinnlichen der Italiener ihre Ursache hatte. Um das Jahr 1752 entbrannte nun auf dem Gebiete der Musik dieser Gegensatz zu einem heftigen Kampfe der nationalen Eifersucht zwischen der französischen und italienischen Oper, der sogenannte

Buffonisten-Streit und 24 Jahre später der Streit zwischen den Piccinnisten und Gluckisten, welcher mit dem Siege der letzteren endete.

Es wird die Aufgabe dieser Arbeit sein, nachzuweisen, wie weit dieser Sieg durch die Schriftsteller der großen französischen Encyklopädie vorbereitet und begründet war. Zu diesem Zweck soll im ersten Abschnitt der Zustand der französischen Oper dargestellt werden, wie er sich im Zusammenhang mit den allgemeinen Kulturzuständen der Zeit herausgebildet hat, gleichzeitig aber auch der kritische Standpunkt, den die französischen Philosophen, insbesondere Grimm und Rousseau zu den Werken der Komponisten von Lully bis Gluck eingenommen haben. Alsdann soll der nächstfolgende Hauptabschnitt, nach einer kurzen kultur-historischen Einleitung, den Einfluß der Encyklopädisten auf die Entwickelung der Oper aus ihren eigenen Schriften nachweisen und das Wirken des Einzelnen am Schlusse jedes Kapitels in einem kritischen Endurteil zusammenfassen. Das Facit der ganzen Untersuchung wird dann das Schlußwort ergeben.

Bisher hat nur Rousseau in dem Buche von Alb. Jansen: »Jean-Jacques Rousseau als Musiker« (Berlin, 1884) und in dem des französischen Schriftstellers A. Pougin: »Jean-Jacques Rousseau musicien« (Paris, 1901) seine Würdigung als Musiker gefunden. Über die anderen Encyklopädisten existiert nur eine kleine Schrift von Ad. Jullien: »La musique et les philosophes au XVIIIe siècle«, (Paris, 1873), welche in unsystematischer Weise an besonders markante Citate aus den Werken der Philosophen feuilletonistische Bemerkungen über ihr Verhalten zur Musik knüpft. Es ist daher in dieser Studie zum ersten Male der Versuch gemacht worden, die gesammten Schriften der Encyklopädisten, soweit sie die Musik zu ihrem Gegenstande haben, inhaltlich zu skizzieren und einer wissenschaftlichen Kritik zu unterziehen. Hierher gehören auch die erst 1887 von Henry herausgegebenen, bis dahin ungedruckten Abhandlungen d'Alembert's und Einiges von Diderot, das erst von Assézat 1875 in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen wurde. Außer einigen philologischen Feststellungen dürfte auch der Meinungs-Streit über die Autorschaft der Musik zu Rousseau's »Pygmalion« eine Klärung erfahren und das Ergebnis des Schlußwortes der Beachtung nicht unwert erscheinen.

Während der Arbeit an nachstehender Studie kam mir ein kleines,

im Buchhandel vergriffenes, im übrigen etwas kurz gehaltenes Heftchen von Jules Carlez vor Augen: »Grimm et la musique de son temps (Caen 1872)«, in welchem der Verfasser den Wunsch nach einer wissenschaftlichen Untersuchung ausspricht, »wie weit die französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts die Musik ihrer Zeit und ihres Landes beeinflußt haben«. Carlez präcisiert eine solche Aufgabe mit folgenden Worten: »Les deux questions sur lesquelles un semblable travail serait basé, pourraient se formuler ainsi: Quels étaient, en matière de théorie et d'esthétique musicales, les principes des écrivains que leur génie ou leur talent constituèrent les arbitres de l'esprit ou du goût au siècle dernier? La musique française, dans ses transformations ultérieures, a-t-elle suivi une voie conforme à ces principes, ou s'en est-elle écartée?« — Eine solche Arbeit ist meines Wissens in den letzten 30 Jahren nicht geschrieben worden und ich würde erfreut sein, die Aufgaben, die Herr Carlez stellte, auch in seinem Sinne gelöst zu haben.

I. Abschnitt.

Die französische Oper im 18. Jahrhundert.

> Je vais chercher la paix au temple des chansons:
> J'entends crier: «Lulli, Campra, Rameau, Bouffons! . .
> Êtes-vous pour la France ou bien pour l'Italie?»
> — «Je suis pour mon plaisir, Messieurs. — Quelle folie
> Vous tient ici debout, sans vouloir écouter?
> Ne suis-je à l'Opéra que pour y disputer?
>
> Voltaire (Les Cabales 1772).

Wie auf den Gebieten der geistigen Bildung, so waren auch auf musikalischem Gebiete die Fürsten die Protektoren und Mäcene der neuen humanistischen Strömung seit der Renaissance. Unter Franz I. und Heinrich II. waren die Maskenfeste sehr beliebt geworden, bei denen getanzt, gespielt, gesungen und allerhand allegorische und mythologische Stoffe insceniert wurden. Karl IX. beruft den größten niederländischen Tonmeister Orlandus Lassus an seinen Hof und erteilt 1570 Jean Antonie de Baïf das Privilegium, eine Akademie für Dicht- und Tonkunst zu errichten, deren Aufführungen er selbst beiwohnte. In der Hauptsache diente aber bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts der Ergötzung der hohen Kreise das Ballett, »ballet de corps« genannt. Es war eine Nachahmung der Prunk-Darstellungen am medicäischen Hofe. Baltazarini, auch Beaujoyeulx genannt, ein Piemontesischer Violin-Virtuose, welcher 1577 nach Paris gekommen war und am Hofe der Königin Katharina de Medici als erster Kammerdiener und Musik-Intendant fungierte, ist der berühmte Arrangeur solcher Vorstellungen, in denen Gesang, Tanz und recitierte Dichtung gleichmäßig vertreten waren, aber doch nur ebensoviel Bedeutung hatten, als die Künste des Maschinisten, des Costumiers und des Dekorationsmalers. — Baïf's Bestrebungen fanden unmittelbar keine Fortsetzung; die religiösen und politischen Zwistigkeiten jener Zeit mit der Tragödie der Bartholomäusnacht hatten das Kunstleben überhaupt gelähmt. Jedoch wird von einer theatralischen Aufführung des Pastorales »L'Arimène« von Nic. de Montreux, gen. d'Olexis de Mont-Sacré berichtet, welches 1596 in einem Schlosse des Herzogs von Merceur bei Nantes dargestellt wurde und großes Aufsehen erregte. Als bedeutende Tatsache ist aus der Regierungszeit Ludwig's XIII. noch nachzutragen, daß der Bruder des Königs,

Gaston von Orléans das Institut der Musikpagen zur Ausbildung jugendlicher Talente errichtete. Aus diesem Institut ging der durch seine lyrischen Gesänge berühmte und populäre Michel Lambert hervor, der später die in Italien durch Caccini zur Blüte gebrachte Kunst des begleiteten Sologesanges nach Frankreich verpflanzte. Seine dramatischen Kompositionen brachten jedoch in das Wesen des Hofballets keine Neuerung, und es ist merkwürdig, daß, während man um 1640 in Venedig schon 5 und in den nächsten 30 Jahren im ganzen sogar 9 Theater hatte, in denen die große Oper dem Publikum zugänglich war, und in den Jahren 1637—1700 allein in Venedig 300 neue Opern-Kompositionen entstanden, in Paris bis zum Tode Ludwig XIII. (1643) die ballets de corps die hauptsächlichsten künstlerischen und wegen ihres Prunkes in Kostümen und Maschinerien sehr kostspieligen Schaustellungen waren, an denen sich ausschließlich der Hof ergötzte.

Die Wiege der Oper ist Italien. Im Jahre 1600, zur Feier der Hochzeit der Maria de Medici mit Heinrich IV., wurde in Florenz die lyrische Tragödie »Eurydice« mit Musik von Jacopo Peri aufgeführt, die zweite überhaupt nachweisbare Opera seria. Der Dichter Rinuccini folgte der Königin nach Paris, kehrte aber nach kurzem Aufenthalte nach Italien zurück.[1]) »Einen ganz besonders glänzenden Aufschwung nahm das Opernwesen in Venedig, wo auf verschiedenen Bühnen zwischen 1637—1700 650[2]) neue Werke zur Aufführung gekommen waren. Man spielte nur im Winter[3]). Einem ersten Sänger wurden für die Dauer des Karnevals damals schon 100 Goldzechinen bezahlt. Venedig war auch der Sammelplatz aller Gesangskünstler. Von dorther ließ Kardinal Mazarin alle Opern-Gesellschaften kommen, durch deren Vorstellungen er den jungen König würdig zu unterhalten, die Königin-Mutter zu zer-

1) Die folgenden Angaben stammen aus einem alten seltenen Werke des Metzer Parlamentsrates Jacques Bernard Durey de Noinville (1683—1768): «Histoire du Théâtre de l'Opéra en France, Paris 1753». Sie wurden von neuem veröffentlicht in einem Aufsatze H. M. Schletterer's »die Oper«, der in Eitner's Monatsheften für Musikgeschichte, 1883 Nr. 7 erschien und auf dessen Ausführungen unser Text bis zu den Worten: »Académie royale de Musique zu sein« durchweg beruht.

2) Diese Zahl muß nach Kretzschmar's Untersuchung in »mehr als 300« verbessert werden.

3) Diese Angabe ist durch Kretzschmar's Abhandlung: »Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, 30 ff., 1892) richtig gestellt. Danach war die Spielzeit der Oper anfangs nur der Karneval, ,die sog. Hauptstagione (26. Dezember—30. März). Später kam noch eine zweite Stagione zur Himmelfahrt (ascensione vom 2. Ostertag bis 15. Juni) und dann noch eine dritte (autumno vom 1. September bis 30. November) dazu. Auch über die sonstigen Einrichtungen der venetianischen Operntheater, die Eintrittspreise, Besoldungen der Sänger und Dichter, die Beleuchtungsart, die Textbücher etc. enthält obige Abhandlung interessante Einzelheiten.

streuen und sich ihre und des Hofes Gunst zu sichern wußte. Allerdings waren das sehr kostspielige Vergnügungen und nur mit herzbrechenden Seufzern griff die geizige Eminenz in den Säckel, wenn es galt, die Unkosten zu begleichen. Diese Schauspiele, in denen die Schönheit der Stimmen, die Mannigfaltigkeit der Sinfonien, der wunderbarste Dekorationswechsel, die genaueste Präcision der Maschinerien und die Pracht der Kostüme gleicherweise überraschten, vermochten dennoch nicht den Beifall der französischen Zuschauer zu gewinnen. Die Aufführungen der Opern: »La festa theatrale de la finta pazza«, Dichtung von Giulio Strozzi[1] (1645), »Orfeo ed Euridice« von Cl. Monteverdi[2] (1647), »Xerxes« (1654) und »Ercole amante« (1662) von Cavalli usw., die im Saale des Petit-Bourbon oder in der petite salle du Palais-Royal stattfanden, vermochten keine Wirkung zu machen. Man wollte in Frankreich italienische Opern durchaus nicht hören; das große Publikum verhielt sich grundsätzlich ablehnend gegen die welsche Musik. Vergebens schrieb der Gründer der »Gazette de France«, der Doctor Théophraste Renaudot, überschwengliche Kritiken in seinem Blatte, besangen die Dichter Franç. Maynard und Vinc. Voiture die Verdienste und Opfer Mazarin's in schmeichelhaften Sonetten; die Zuhörer blieben ungerührt«. — So oft seit den Zeiten der Renaissance Frankreich der Schauplatz wiederholter Kunst-Invasionen Italiens war, entfesselte sie fast jedesmal Opposition und Kämpfe mit den nationalistischen Franzosen. So widersetzten sie sich auch jetzt dem Herüberdrängen der italienischen Musik. Besseren Erfolg hatten die Werke französischer Verfasser: Von dem großen Corneille die Schauspiele mit Musik: »Andromède« (1650) und »Les amours de Médée (La Toison d'Or) (1661)«, ferner die Ballette Isaac de Benserade's, in denen der junge König und die höchstgestellten Herren und Damen vom Hofe oft und gern persönlich mitwirkten, und die lustigen Komödien Molière's, zu welchen Lully jene beliebten Tanzweisen schrieb, durch die er sich die Gunst Ludwig's XIV. in so hohem Grade erwarb.

Nach vielen Versuchen und schweren Kämpfen gelang es endlich dem Abbé[3]) Pierre Perrin und dem Musiker Robert Cambert, den Franzosen die sehnsüchtig verlangte nationale Oper zu geben. Zwar verhehlte man sich nicht, daß der schwerfällige und steife Alexandriner anderen Dichtungsformen würde weichen müssen, die der Musik freiere Bewegung gestatteten. Perrin machte den ersten Versuch in dieser

1) Musik wahrscheinlich von Sacrati. Vergl. Riemann's Musiklexikon.

2) Nach Rolland (Histoire de l'opéra) von Luigi Rossi.

3) Der Anspruch auf den Titel »abbé« ist nirgends nachweisbar; erst nach Perrin's Tode findet man seinen Namen in Verbindung mit diesem Titel. (Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français, S. 300.)

Richtung mit der Nachahmung der versi sciolti, und Anfang April 1659, im Schlosse des Generalpächters de la Haye zu Issy bei Paris, kam das von ihm und Cambert verfaßte Singspiel »la Pastorale, première comédie française en musique« unter großem Entzücken der Zuhörer zur ersten Aufführung. Allgemein machte sich der Wunsch geltend, die heimische Sprache, Dichtkunst und Musik möchten über die Darbietungen der Ausländer triumphieren. Auch Ludwig XIV. fand großes Gefallen an dieser ersten französischen Oper, und so von allen Seiten ermutigt, traten die beiden Künstler bald mit einem neuen Werke »Ariadne ou le mariage de Bacchus« hervor. Am 28. Juni 1669 erhielt dann Perrin ein königliches Patent auf 12 Jahre, das ihn berechtigte, eine kleine académie de l'opera zu gründen und in allen Städten des Reiches Opern-Vorstellungen geben zu dürfen. Aus der Schreibweise des Wortes »Opera« ohne Accent und ohne s in der Mehrzahl (vor Molière feminini generis) hat man gefolgert, daß die Sache als ein fremdländisches Erzeugnis angesehen wurde; doch ist diese Folgerung nicht ganz zwingend, denn den Accent setzte man damals in ähnlichen Fällen auch nicht im Französischen. Mit »Pomone«, Opera ou représentation en musique, wurde am 19. März 1671 die französische Oper im neuerbauten Schauspielhause eröffnet und damit ein langgehegtes Verlangen und ein langgenährter Wunsch der Nation befriedigt. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen, Pomone wurde volle 8 Monate hindurch gespielt. Den beiden Verbündeten Perrin und Cambert gebührt der Ruhm, die Begründer der französischen Oper oder wie sie damals hieß: Académie Royale de Musique zu sein.

Aber das gute Einvernehmen unter der gemeinschaftlichen Direktion dauerte nicht lange. Der 27jährige Perrin hatte in leichtsinniger Weise im Jahre 1653 mit einer 61jährigen Wittwe eine Ehe geschlossen, die kurz darauf für ungiltig erklärt wurde, ihm aber Geldverpflichtungen gegen den Sohn aus erster Ehe seiner Frau auferlegte, an denen er sein ganzes Leben lang zu tragen hatte; sie verwickelten ihn in eine Reihe von Prozessen und führten ihn verschiedene Male in das Schuldgefängnis. Diese Schwierigkeiten vermehrten sich noch, als sich Perrin zur Ausbeutung seines Privilegiums mit dem Marquis von Sourdéac und einem gewissen Champeron verband, zwei Schwindlern, die ihren Verbindlichkeiten nicht nachkamen und Perrin allmählich bei Seite schoben. Sourdéac bestellte einen Text bei dem Sekretär der Königin von Schweden, Gilbert, der auch mit Cambert das Schäferspiel »les peines et les plaisirs de l'amour« zustande brachte, das 1672 mit Erfolg aufgeführt wurde. Jedenfalls war Perrin nicht imstande, die künstlerischen Aufgaben, die das Königliche Privileg ihm zuwies, zu erfüllen und so gelang es dem beim König in hoher Gunst stehenden Intendanten der königlichen Musik

Lully, das Privileg Perrin's mit noch größeren Vorrechten an sich zu bringen, nachdem er ihn, der sich wegen seiner Schulden in fast beständiger Gefängnishaft befand, dadurch zum Verzicht veranlaßt hatte, daß er ihm eine Pension aussetzte und durch teilweise Befriedigung seiner Gläubiger die Freiheit erkaufte. Ist nun in dem Buche »Les origines de l'Opéra français« von Nuitter et Thoinan Kap. 10 auch die lang bestandene Annahme aktenmäßig widerlegt, daß Lully das Privileg Perrin's betrügerischerweise erschlichen habe, so ist in demselben Buche aber klar nachgewiesen, daß er seine Vorrechte in höchst eigennütziger und rücksichtsloser Weise gegen Molière ausnützte und diesen durch unschöne und hinterlistige Intriguen um die Erlaubnis zu bringen suchte, Theater-Vorstellungen mit musikalischen Einlagen zu geben. Der verdrängte Perrin, der in anderweitigen Verbindungen vergeblich sein Glück versuchte, starb fast vergessen schon 1675. Cambert, der nach England gegangen war, starb daselbst 1677. Lully wählte sich den Dichter Quinault zum Verfasser seiner Texte und in dieser neuen Vereinigung beginnt die erste Glanzzeit der französischen großen Nationaloper.

Jean-Baptiste de Lully (1633—1687), von Geburt ein Florentiner, kam 1644, fast zwölf Jahr alt, aus Italien nach Paris, wurde Küchenjunge bei Mlle von Orléans, der Nichte des Königs, übte sich neben seinen Küchen-Beschäftigungen fleißig auf der Violine und suchte mit Hülfe seines musikalischen Talentes und durch eifriges Studium sich die Vorzüge der italienischen Musik anzueignen, als die Cavalli'schen Opern »Xerxes« (»Serse«) und namentlich »Ercole amante« 1662 in den Tuilerien aufgeführt wurden. Durch sein Violinspiel und die Musik, die er zu einigen Hofballets komponierte, hatte er solch Wohlgefallen bei Ludwig XIV. erregt, daß er schon früher in die am Hofe angestellte Geiger-Gesellschaft, die 24 Violons du Roy, aufgenommen und 1652 als 19jähriger junger Mann an die Spitze einer eigens für ihn geschaffenen Kapelle, der petits Violons, gestellt wurde. Ludwig's XIV. Bewunderung für seinen Kapellmeister war so groß, daß er ihm 1672 das bereits dem Dichter Pierre Perrin und dem Komponisten Cambert erteilte Privilegium übertrug, die Académie royale de musique einzurichten und auch vor dem Publikum gegen Bezahlung Opern aufführen zu dürfen; (»même celles qui auront été représentées devant Nous«). Lully versuchte nun nach dem Vorbilde der Oper in Florenz die antike Tragödie in der Oper wieder zu erwecken, und in Quinault fand er einen Dichter, der den meist mythologischen Stoffen eine dramatische Gestaltung gab, welche dem Geschmack jener Zeit und dem Hauptzwecke, der Verherrlichung des Königs und seiner Regierung, entsprach. Die französische Musik kannte noch keine Arien — airs nannte man damals die Tanzmelodien —, keine Duette, keine Ensembles. Nachdem Lully 1671 die Musik zum Ballett »Psyche« kom-

poniert hatte, folgte 1672 seine erste Oper: »les Fêtes de l'Amour et de Bacchus«; von den 18 anderen, die bis 1687 folgten, sind zu nennen: Alceste 1674, Thésée 1675, Atys 1676, Bellérophon (zu der Corneille den Text machte) 1679, Persée 1682, Roland 1685, Armide 1686, Acis et Galatée 1686. Mit den Werken der gleichzeitigen italienischen Komponisten Monteverdi, Cavalli und Cesti konnten sich Lully's Opern an musikalischem Kunstgehalt, an Harmonie, Kontrapunkt oder gar Melodik durchaus nicht messen. Ihre Eigentümlichkeit und ihr wesentlicher Schwerpunkt liegt in ihrem dramatischen Gesamtpathos, in der Deklamation und Rhetorik im Gegensatze zu den Opern der Italiener, die den dramatischen Ausdruck mit gesangsmäßigen Melodien verknüpften, ja zuweilen unter der Masse von Koloraturen fast erstickten. Bei Lully finden wir nichts als Recitative im Einzelgesang, und die Chöre, die allerdings der italienischen Oper fehlten, bilden eine in der einfachsten Weise mehrstimmig ausgesetzte Harmonie eines Grundbasses. Die Recitation schloß sich dem deklamatorischen Accent in Hebung und Senkung so enge an, daß gerade und ungerade Takte 4—5 mal auf einer Seite der Partitur wechselten, wodurch aber allein die Gefahr der psalmodierenden Eintönigkeit vermieden wurde. Ebenso musikalisch dürftig war der orchestrale Teil, der ohne jede kontrapunktische oder polyphone Ausschmückung meist in einem bezifferten Baß die Recitative begleitete, wozu mitunter ein Paar Violinen und Blasinstrumente kamen. Von selbständigen Musikstücken finden sich nur kurze Ritornelle als Einleitung der Akte und Recitative, kurze Zwischenspiele in den Chören, Introduktionen der Tänze und eine Ouvertüre. Diese und die Tanzmelodien (airs) sind die einzigen bestimmten Musikformen in der Oper. Ein bedeutendes Tonstück wie die große Orchester-Passacaille in Lully's Oper »Armide« (Akt 5, Scene 2) gehört immerhin zu den Seltenheiten. Das Ballett, als Ursprung der französischen Oper überhaupt, bildete auch die Grundlage für den Aufbau der Lully'schen tragédies lyriques. — Die Ouvertüre war ein Musikstück in 2 Sätzen: der erste ein Grave, der zweite ein fugiertes Allegro, die zuerst jedes für sich zweimal gespielt wurden und mit der Wiederholung des Grave gewöhnlich schlossen. Diese Ouvertüren waren lange Zeit typische Formen, die, von den Italienern überkommen, bei diesen bereits eine freiere Entwicklung erfahren hatten. [Siehe Kretzschmar, Die Venetianische Oper (Vierteljahrsschrift VIII, 28) und Riemann, die Französische Ouverture in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. (Mus. Wochenblatt 1898.)]

Vom rein musikalischen Gesichtspunkt erhob sich die italienische Oper, die ja allerdings schon eine Entwicklungsperiode von fast 80 Jahren hinter sich hatte, weit über die altfranzösische. Die Tänze und Bühnenaufzüge galten den französischen Komponisten als der Kern der Stücke, die durch den Faden der dramatischen Handlung zusammengehalten

wurden. Ein Doppelheer von Genien war jeden Augenblick bereit, in das Spiel einzufallen. (Kretzschmar, a. a. O.) In allen Melodien zeigt sich Abhängigkeit von den Tanzrhythmen; die Recitative wirkten monoton durch ihre völlige Anpassung an die Deklamation und die auf einfachsten Akkorden aufgebauten Chöre verdienten nicht mit Unrecht den Vorwurf des langweiligen plain-chant. — In Venedig war die Chor-Oper bereits längst zur Solo-Oper vorgeschritten. Dieser Fortschritt barg indes schon den Keim ihrer späteren Entartung in sich. Denn wenn auch der Fortfall des Chores dadurch bedingt war, daß dieses feierliche Ausdrucksmittel in das auf Abwechselung berechnete, leichtgeschürzte Gewebe der venetianischen Intriguen- und Verkleidungs-Stücke nicht hineinpaßte, so konnte doch die italienische Oper diesen Mangel eigentlich nie ganz verschmerzen, während die französische Oper durch ihre Chöre ein Übergewicht gewann. Das italienische Recitativ ist reich mit Koloraturen und kleinen lyrischen Einlagen versehen, wodurch es lebendigeren Ausdruck und freiere Bewegung bekommen hat. Die Arien sind melodiöse Solostücke mit festen Rhythmen in der Form der Kantaten des Carissimi. Reiche Verwendung der Chromatik macht die Musik charakteristisch und ausdrucksvoll und der Gebrauch des Tremolo, häufige Benutzung von Trompetenklängen und besonders die Bevorzugung der Violinen als führende Orchester-Instrumente verleihen der italienischen Oper den hervorragenden dramatischen Charakter. Zu dieser Bedeutung verhalf ihr die Genialität ihrer Komponisten, die durch treffliche musikalische Individualisation ihre Bühnenfiguren mit menschlichen Zügen zeichneten, sie zu Charakteren umschufen und alle Stimmungen vom Unheimlichen bis zum Wunderbaren zu malen verstanden. Wir brauchen nur den dramatischen Cavalli, den mehr lyrischen Cesti und den, beide Vorzüge vereinigenden kunstmächtigen Lehrmeister Monteverdi zu nennen, der in dem berühmten Lamento in seiner Oper »Arianna« eine Musikform geschaffen hat, die typisch und vorbildlich für die italienischen Komponisten bis ins 18. Jahrhundert war und noch Händel's schönste Klage-Arien beeinflußte.

Es konnte nicht ausbleiben, daß man die Lully'schen Opern mit der Zeit einförmig und langweilig zu finden und mit dem Psalmodieren (plain-chant) der kirchlichen Gesänge zu vergleichen begann. Im Jahre 1702 veröffentlichte der Abbé Raguenet die Schrift: »Parallèles des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras«, in der er die Musik der Italiener weit über die psalmodierende französische stellt. Drei Jahre später erschien die Entgegnungsschrift »Comparaison de la musique italienne et de la musique française« von Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse, einem eifrigen Lullisten, vermochte aber das durch Raguenet erschütterte Ansehen der nationalen Oper nicht zu befestigen. Grimm erzählt (1747) in seiner Corr. litt. I, 93 »que M. Hasse

ne se laissait point, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d' admirer la patience avec laquelle on écoutait à l'Opéra une musique lourde et monotone«. Trotzdem erhielten sich Lully's Opern vermöge der Reizmittel, welche die geschickte Anordnung der Tänze, Aufzüge, Dekorationen und Kostüme dem Publikum boten und weil sie das Verdienst hatten, dem deklamatorischen Accent und dem sprachlichen Pathos zum ersten Male einen dem französischen Idiom charakteristischen musikalischen Ausdruck gegeben zu haben, eine lange Reihe von Jahren auf der Bühne und brachten ihm reiche Ehren und den Beinamen des »Göttlichen« ein; noch im Jahre 1778 wurde zuletzt eine Lully'sche Oper, Thésée, gegeben. Auch deutsche Bühnen führten Opern von ihm und seinen unbedeutenderen Zeitgenossen und Nachfolgern auf. Von diesen sind zu nennen Pascal Colasse, Lully's Schüler (1637—1709), Henry Desmarets (1662—1741, 8 Opern), Jean-Joseph Mouret (1682—1738) und André Cardinal Destouches (10 Opern), dessen Oper »Omphale«, 1701 zum ersten Male aufgeführt und am 14. Januar 1752 von der académie royale de musique wiederaufgenommen, Grimm's berühmte »Lettre sur Omphale« veranlaßte, welche in dem bald darauf entbrennenden Buffonisten-Streite das Feuer eröffnete. Alle seine Vorgänger überragte aber weit André Campra, einer der bedeutendsten Komponisten nach Lully, der außer 3 Büchern Kantaten und 5 Büchern Motetten, von 1697—1740 27 Opern schrieb, die der höheren Entwickelung der damaligen italienischen Opernmusik, besonders in Venedig und Neapel, ernstlich zustrebten.

Von den Opern Campra's, der, wie er selbst bekennt, von den Italienern viel gelernt hatte, sind zu erwähnen: »l'Europe galante« 1697, das Opernballet »le Carnaval de Venise« 1699, die lyrische Tragödie im großen Stil »Tancrède« 1702 und die noch in seinem Todesjahr 1740 komponierte Oper »les noces de Vénus«. Und es ist anzuerkennen, daß dieser von Hause aus kirchliche Komponist sich bemühte, durch Charakteristik, reichere Koloratur und Rhythmik seinen Opern ein dramatischeres Gepräge zu geben. In seiner Musik finden wir Wärme und Lebendigkeit an Stelle des feierlichen und phrasenhaften Pathos bei Lully; die Ausgestaltung der Gesangsmelodie und musikalische Charakteristik verleihen seinen Opern den Stempel rein menschlichen Empfindens im Ernst, wie in der Komik. Man kann wohl sagen, daß mit Campra's Opern die italienische Invasion, die früher zu verschiedentlichen Malen versucht wurde, auf der französischen lyrischen Bühne zuerst wirklich Fuß gefaßt hat.

Lully's Einfluß war so bedeutend, daß es **Jean Philippe Rameau** (1683—1764), der als anerkannter Musiker 1721 aus der Provinz nach Paris gekommen war, erst nach Überwindung der größten Schwierigkeiten gelang, seiner lyrischen Tragödie »Hippolyte et Aricie« 1733 neben

Lully's Opern Geltung zu verschaffen und erst 1737 mit seinem Meisterwerke »Castor et Pollux«, als 54jähriger Mann, allgemeine Anerkennung zu finden. Von dann bis 1764 folgten mit Einschluß der Ballets 21 Opern dieses Komponisten. Wiewohl er in früheren Jahren in Italien Scarlatti und andere Meister gehört, hat er sie doch nicht nach Gebühr zu würdigen verstanden. Erst im Alter sprach er seine Anerkennung für Pergolese und sein Bedauern aus, daß er wegen seiner Jahre nicht mehr bei den Italienern[1]) »als Komponist die Gesetze der natürlichen Deklamation« lernen könne.

Zu den Hauptverdiensten Rameau's gehört seine Theorie- und Harmonielehre. Schon als 14jähriger Knabe soll er Fugen frei am Instrument durchgeführt haben. 1722 veröffentlichte er seinen »Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels, divisé en IV livres«, und 1757 seinen »Code de musique pratique«, welcher nach d'Alembert's Neuredaktion allgemeine Verbreitung fand und Rameau zur bedeutendsten Musik-Autorität von Paris machte. Auch zeigte er sich in der Einleitung seines zweiten Buches »Pièces de clavessin« 1730 als denkender und tüchtiger Klavier-Pädagoge. Die Theorie verdankt ihm die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, daß z. B. der Sextakkord e g c und der Quartsextakkord g c e in ihrer harmonischen Bedeutung mit dem Dreiklange c e g identisch sind und nur Akkorde, die aus lauter übereinandergestellten Terzen bestehen, eigentliche Grundakkorde sind. Auch die Norm für die verschiedene Gestaltung der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter hat Rameau zuerst aufgestellt. Ebenso ist der Begriff der Tonalität (centre harmonique) durch Rameau in die Theorie gebracht worden. Ihm verdankt man auch hauptsächlich die Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes als Herleitung aus einem gemeinsamen Grundbasse (basse fondamentale). Auf Rameau's Lehre vom terzenweisen Aufbau der Akkorde und dem Umkehrungssystem, das bis auf die Gegenwart in Geltung ist, fußen Marpurg's »Handbuch bei dem Generalbasse (Berlin 1756)« und Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes (Berlin 1774—1779)«, die freilich beide gerade die bedeutendsten Ideen Rameau's nicht verstanden und bei Seite ließen.[2]) Freilich bot die Verworrenheit der Darstellung seinen Gegnern, unter anderen Mattheson in seiner »kleinen Generalbaßschule (1735)« für Angriffe viele Blößen. Aber kein Geringerer als d'Alembert unterzog sich der verdienstvollen Arbeit, Rameau's Lehrbuch in eine klare Darstellung und dadurch zur allgemeinen Geltung zu bringen. Sein Buch »Eléments de Musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis,

---

1) Siehe Chouquet, S. 133; Grétry, Mémoires ou essais sur la musique I, 426.
2) Vgl. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 476.

développés et simplifiés« (1752), wurde von **Marpurg** 1757 ins Deutsche übersetzt, und nichts verschlägt es, wenn der ihm feindlich gesinnte Grimm, Dezember 1757, schreibt:

«M. Rameau propose au public par souscription un Code de musique qui en doit apprendre la théorie et la pratique. Je ne crois pas que cet ouvrage fasse fortune, quoiqu'il soit prôné et annoncé avec emphase dans tous les journaux».

Im Vollgefühl seiner die damalige Musikwissenschaft beherrschenden Kenntnisse[1]) hat Rameau die musikalischen Artikel Rousseau's in der Encyklopädie, deren zahlreiche Flüchtigkeitsfehler dieser selbst mit der ihm für seine Aufgabe zu kurz bemessenen Frist entschuldigte, scharf angegriffen und auch Rousseau's Singspiel »Le Devin du village« abfällig kritisiert. Dies zog ihm die unversöhnliche Feindschaft von Grimm, Rousseau und Holbach zu, die den ganzen Hohn ihrer gewandten Federn auf ihn ausspritzten und seiner musikalischen Bedeutung unverdienten Abbruch taten. D'Alembert dagegen führt in seiner berühmten Vorrede zur Encyklopädie unter den Männern, die französische Kunst und Wissenschaft zu Ehren gebracht haben, auch Rameau auf und nennt ihn ein »génie mâle, hardi et fécond«.[2])

Die Opposition, die Rameau's Opern anfangs zu überwinden hatten, ist um so verwunderlicher, als er ja als der Vertreter der nationalen Reaktion gegen den italianisierenden Einfluß aufgefaßt werden muß, der sich in Campra's Opern die Bühne erobert hatte. Die Anhänger Lully's haben erst ganz allmählich Rameau's Bedeutung nach dieser Richtung verstanden. Auch in seinen Opern herrschte, wie bei Lully, der recitierende Ausdruck, das Wortpathos und die gleiche Knappheit der Melodien vor, wiewohl diese einen kleinen Ansatz zur Koloratur zeigen. Nur die Chöre sind selbständiger und kontrapunktisch durchgeführt. Aber seine Beherrschung der Harmonie hat ihn dazu verführt, das Orchester und die Chöre, wenn er sie auch von den Fesseln des monotonen Generalbasses befreit und die rhythmische und melodische Bewegung der Stimmen freier gestaltet hat, mit zu reichen harmonischen Effekten in der Begleitung zu belasten. Waren so Rameau's Opern eigentlich nur die Fortbildung der Lully'schen, keine Umgestaltung ihres Prinzips, so hat seine souveräne Beherrschung der Gesetze der Harmonie ihn doch befähigt, die französische Opernbühne, besonders was die Klangfarben der Instrumente und die Verwendung des Orchesters zu musikalischen

1) Für das Selbstgefühl Rameau's zeugt auch folgender ihm nachgesagter Ausspruch: Als man ihm die Inferiorität der Dichtungen vorhielt, die er seinen Opern zu Grunde legte, sagte er: «Peu m'importe; donnez-moi la Gazette de Hollande et je la mettrai en musique».

2) Œuvres complètes 1821, I. 80.

Motiven und mancherlei Detailmalerei betrifft, auf eine Stufe zu heben, welche gegen Lully einen bedeutenden Fortschritt und selbst im Vergleich mit der italienischen Oper eine Überlegenheit bedeutet. Denn Rameau war bis dahin zuerst auf die Idee gekommen, eine dramatische Situation in ein selbständiges Orchester-Gemälde zusammenzudrängen und die Singstimme als laufenden Kommentar darüber zu schreiben[1]. Stücke, wie der majestätische Trauerchor bei Beginn der Oper »Castor et Pollux« oder die große Orchester-Ciaconna der gleichen Oper (Akt V Scene 4) gehören zu den hervorragenden Tonwerken der musikalischen Bühnenliteratur und lassen es begreiflich finden, daß Rameau's Opern nicht blos in Deutschland (z. B. Stuttgart, Hamburg, Dresden), sondern auch in dem vorgeschritteneren Italien (z. B. in Parma unter Tommaso Traetta's Direktion) aufgeführt wurden und ihren musikalischen Einfluß auf die damaligen Komponisten in allen Landen ausübten. Obwohl seine Kompositionen von den maßgebenden Philosophen seiner Zeit arg und, wie wir schon hier bemerken wollen, mit Ungerechtigkeit und Verständnislosigkeit für ihre musikalischen Schönheiten angegriffen und verhöhnt wurden, so müssen sie doch als die Grundlage der französisch-nationalen Oper betrachtet werden, deren Eigentümlichkeiten im Zuschnitt und dramatischer Gestaltung sich noch auf die französische Oper unserer Tage fortgeerbt haben. Auch Gluck's Erfolge in Paris knüpften an die Tradition der Opern Rameau's an, dieses bedeutendsten Komponisten des 18. Jahrhunderts auf der französischen Bühne der tragédie lyrique. Dieser nationale Zug machte schließlich auch die ursprünglichen Feinde Rameau's, die in ihm zuerst einen Gegner der so hochgeschätzten Lully'schen Musik gewittert hatten, zu seinen eifrigsten Verehrern[2].

---

1) Kretzschmar, Vierteljahrsschr. f. M. 1885, S. 230.

2) Es möge hier noch eine Schilderung angefügt werden, welche Diderot (1748) in seinem satyrischen Roman «Les bijoux indiscrets» (Œuvres complètes, 1875, IV 174) von den damaligen Theaterzuständen unter Lully und Rameau und ihren Anhängern gibt und in spaßhafter Form eine geistvolle Charakteristik dieser beiden Musiker liefert:

«Utmiutsol (Lully) et Uremifasolasiututut (Rameau), musiciens célèbres, dont l'un commençait à vieillir et l'autre ne faisait que de naître, occupaient alternativement la scène lyrique. Ces deux auteurs originaux avaient chacun leurs partisans: les ignorants et les barbons tenaient tous pour Utmiutsol; la jeunesse et les virtuoses étaient pour Uremifasolasiututut; et les gens de goût, tant jeunes que barbons, faisaient grand cas de tous les deux. Uremifasolasiututut, disaient ces derniers, est excellent lorsqu'il est bon; mais il dort de temps en temps: et à qui cela n'arrive-t'-il pas? Utmiutsol est plus soutenu, plus égal: il est rempli de beauté; cependant il n'en a point dont on ne trouve des exemples, et même plus frappants dans son rival, en qui l'on remarque des traits qui lui sont propres et qu'on ne rencontre que dans ses ouvrages. Le vieux Utmiutsol est simple, naturel, uni, trop uni quelque fois, et c'est sa faute. Le jeune Uremifasolasiututut est singulier, brillant,

Die Versöhnung der Anhänger Lully's mit denen Rameau's war zur höchsten Zeit erfolgt, um sich als gemeinsame Vertretung der national-französischen Oper gegen den Wettbewerb der italienischen Operngesellschaft zu wehren, die im Sommer 1752 unter der Direktion eines gewissen Bambini nach Paris gekommen war und die Erlaubnis erhalten hatte, im Saal der großen Oper komische Opern (Intermezzi) nach Art der in Italien beliebten Opera buffa aufzuführen; man nannte sie deshalb les bouffons. Die Opern, welche die Bouffons vom August 1752 bis 1754 zur Aufführung brachten, waren (nach Castil-Blaze: L'opéra italien Seite 144 ff.; ebenso Œuvres de Rousseau, Paris 1821, XIII. 225): »La serva padrona« von Pergolese; »Il giocatore« von Orlandini; »Il maestro di musica« von Pergolese; »La finta cameriera« von Latilla; »La donna superba« von Rinaldo da Capua; »La scaltra governatrice« von Cocchi; »Il Cinese rimpatriato« von Selletti; »La Zingara« von Rinaldo da Capua; »Gli Artigiani arrichiti« von Latilla; »Il paratajo« von Jomelli; »Bertoldo in Corte« von Ciampi; »I Viaggiatori« von Leo. Den Beifall, den Pergolese's »serva padrona«, wenn auch nicht gleich bei der ersten Vorstellung am 2. August 1752 fand und der sich allmählich bis zum Fanatismus steigerte, verdankte das Stück zunächst dem Gesange und Spiele der beiden Hauptdarsteller Manelli und Anna Tonelli, ferner den sich ins Ohr einschmeichelnden Melodien und ihrer leicht faßlichen harmonischen Begleitung, vor allem aber dem Reichtum und der Anschaulichkeit der dramatischen Charakterzeichnung, die dieser Musik eigen sind. Das diskret akkompagnierende Orchester, das nur vom Klavier aus dirigiert wurde, wurde dem Pariser Orchester rühmend gegenübergestellt, dessen Dirigent es nach damaliger Sitte noch liebte, mit seinem Stabe laut hörbar fortwährend den Takt aufzuschlagen. Es entspann sich ein

---

composé, savant, trop savant quelquefois; mais c'est peut-être la faute de son auditeur; l'un n'a qu'une ouverture, belle à la vérité, mais répétée à la tête de toutes ses pièces, l'autre a fait autant d'ouvertures que de pièces; et toutes passent pour des chefs-d'œuvres. La nature conduisait Utmiutsol dans les voies de la mélodie; l'étude et l'expérience ont découvert à Uremifasolasiututut les sources de l'harmonie. Qui sut déclamer et qui récitera jamais comme l'ancien? qui nous fera des ariettes légères, des airs voluptueux et des symphonies de caractère comme le moderne? Utmiutsol a seul entendu le dialogue. Avant Uremifasolasiututut, personne n'avait distingué les nuances délicates qui séparent le tendre du voluptueux, le voluptueux du passionné, le passionné du lascif: quelques partisans de ce dernier prétendent même que si le dialogue d'Utmiutsol est supérieur au sien, c'est moins à l'inégalité de leurs talents qu'il faut s'en prendre qu'à la différence des poëtes qu'ils ont employés . . » «Lisez, lisez», s'écrient-ils, «la scène de Dardanus (Rameau's Oper vom Jahre 1739), et vous serez convaincu que si l'on donne de bonnes paroles à Uremifasolasiututut, les scènes charmantes d'Utmiutsol renaîtront.» Quoiqu'il en soit, de mon temps, toute la ville courait aux tragédies de celui-ci, et l'on s'étouffait aux ballets de celui-là.»



erbitterter Kampf zwischen dem coin du roi (den Nationalen) und dem coin de la reine (den Italienern), so genannt von dem Platze, den die Häupter der Parteien unter den Logen des Königs und der Königin inne hatten, der sogenannte Buffonisten-Streit, der damit endete, daß die italienischen Sänger im März 1754 Paris verlassen mußten. Die eifrigsten Anhänger der letzteren waren Grimm und Rousseau. Über die Verbannung der Buffonisten macht sich Grimm in seiner Corresp. littér. II, 323 mit folgenden Zeilen lustig:

«L'académie royale de musique vient enfin de bannir de son théâtre la musique italienne, cette rivale si superbe et si dangereuse des opéras de Lully et de Rameau. Je vois un avantage très-réel à ce renvoi des bouffons qui ne frappe personne, c'est que les Buffon, les Diderot, les d'Alembert, tous les gens de lettres d'un certain nom, les artistes de tous les ordres, peintres, sculpteurs, architectes, que cette musique avait comme ensorcelés, n'iront plus à l'opéra, et auront d'autant plus de loisir à vaquer à leurs travaux, qui font l'honneur et la gloire du siècle et de la nation . . . .»

Grimm, durch seine Spottschrift im biblischen Prophetenstil: »Le petit prophète de Boehmischbroda 1753«, Rousseau, mit seiner »Lettre sur la musique française« hatten eine Flut von literarischen Episteln, Pamphleten und Fachschriften heraufbeschworen, die ihresgleichen in der Musikgeschichte nicht hat; aber auch die anderen Philosophen, die sich Rameau durch seine abfällige Kritik der Musikartikel in der Encyklopädie zu Feinden gemacht hatte, waren die einflußreichsten Verfechter der italienischen Musik und Tadler der Rameau'schen Musikdramen. Diderot ergoß seinen Spott über Rameau in seinem satirischen Dialog »Rameau's Neffe«, der vermutlich zwischen 1760—64 verfaßt und von Goethe aus dem Manuskript ins Deutsche übertragen wurde. Als Rameau aber am 12. September 1764 starb, zeigte doch das französische Publikum an seinem Todestage durch großartige Trauerfeierlichkeiten in Paris und vielen anderen Städten, daß er zu seinen Lieblingen gehört hatte. Ihm gebührt das unbestrittene Verdienst, der großen Oper nach Lully neue Lebensfähigkeit verliehen und sie glücklich durch die große Krisis hindurchgeführt zu haben, welche die abermalige Ankunft der Italiener im Jahre 1752 zur Folge hatte.

Rousseau wollte nicht bloß in ästhetischen Schriften für die Buffonisten eintreten, sondern auch durch die Komposition seiner Operette »Le Devin du village« zeigen, wie er sich die Verwertung der Vorzüge der italienischen Musik für die französische Oper vorstellte. Er hatte mit diesem Intermezzo einen so durchschlagenden Erfolg, daß, vom Könige angefangen, alle Welt die Couplets dieser Operette im Munde hatte; sie war so populär, daß sie selbst noch 1774 neben Gluck's Orpheus

beklatscht (La Harpe, Corresp. litt. II, 59)[1]), ja noch 1819 und 1821 mit dem größten Beifall gegeben wurde und erst 1829 vom Repertoir verschwand (Berlioz, Voyage musical I 389). Eine englische Bearbeitung derselben von Burney machte zwar 1766 in England kein Glück, aber es steht fest, daß Rousseau's Singspiel die erste Oper Mozart's »La finta simplice« (1764)[2]) beeinflußte, ebenso daß die in Paris auf »Le Devin« erschienene Parodie: »Les amours de Bastien et Bastienne« zu Mozart's Schäferspiel »Bastien et Bastienne« Veranlassung gegeben hat. In bezug auf seinen »Dorfwahrsager« hatte Rousseau's Ruf zur Natur nämlich zunächst den zweifelhaften Erfolg, daß am 26. September 1753 eine Parodie unter obigem Titel erschien, deren großer Beifall und Zulauf darauf beruhte, daß die Bauern auf der Bühne in ihrem Patois sprachen und Mad. Favart wirklich die einfache Tracht einer Bäuerin trug, mit kurzem Leinenrock, bäurischer Frisur und nackten Armen auftrat und mit ihren Holzschuhen, noch mehr aber durch ihre natürliche Grazie Furore machte.

Rousseau's Erfolg mit seinem »Devin« verhinderte es aber nicht, daß die durch seine »Lettre sur la musique française« in ihrem Nationalstolz verwundeten Operisten ihn mit Stock, Dolch und der Bastille bedrohten, weil er in seinem Pamphlet nicht allein die Mängel der französischen Oper schonungslos aufgedeckt, sondern auch den Beweis unternommen hatte, daß die französische Sprache für die Komposition überhaupt ungeeignet sei und es daher keine französische Opern- und Gesangsmusik geben könne (siehe II. Abschnitt: Grimm und Rousseau). Die Vorliebe der Männer wie Rousseau, Diderot, Grimm, die das Einfache und Naturgemäße als einziges Kunstprinzip aufstellten, für die italienische Opera buffa ist wohl dadurch erklärlich, daß sich diese von dem unleidlichen Formalismus der französischen Opera seria frei machte, wo jede Arie, jedes Duo, ja der Standpunkt der spielenden Personen auf der Bühne und die Scenenführung selbst schematisch vorgeschrieben waren, gleichviel, um welchen dramatischen Inhalt es sich handelte. Der Inhalt selbst aber umfaßte nur oft behandelte und daher zum Überdruß bekannte mythologische Vorgänge oder allegorische Verherrlichungen des Hofes.

An der italienischen Musik lobte man ferner den Gesangsreichtum und die durchsichtige, einfache Harmonie, sowie die größere Freiheit, mit welcher sich die Musik im Gegensatze zu der stabil gewordenen französischen Musiktragödie bewegte; ferner die Klarheit und Anschau-

1) Gluck sagte zu Salieri, nachdem beide das Stück gehört hatten: «Mon ami, nous eussions fait autrement et nous aurions eu tort». (Chouquet, 138, Anm.)

2) Opera buffa in drei Akten mit dem ungeschickten Text von Marco Coltellini, der seit 1764 »Theatral-Dichter« in Wien war und durch seine Intriguen die Aufführung von Mozart's erster Theaterkomposition sehr erschwerte. (Jahn, Mozart, I, 77.)

lichkeit ihrer Formen und auch die vortreffliche Durchbildung der italienischen Sänger im Vergleich zu der noch sehr im Argen liegenden französischen Gesangskunst. Man fühlte sich von den starren Fesseln und der emporgeschraubten Ernsthaftigkeit der großen Oper bedrückt, nachdem man die Lustigkeit der italienischen Musik-Komödie kennen gelernt hatte, und Jahn schreibt sehr treffend (Mozart I, 498): »Für eine Opposition, welche sich gegen die konventionellen Formen der französischen Oper richtete, weil diese nicht auf den eigentümlichen Bedingungen der musikalischen Auffassung, sondern wesentlich auf den Grundsätzen der poetisch dramatischen Darstellung beruhten, gegen welche sie eben sich richtete, konnte daher die spezifisch-musikalische Ausbildung der italienischen Oper eine willkommene Erscheinung sein«.

Für den Ursprung der Opera buffa muß man bis zum Jahre 1716 zurückgehen, als den Italienern die Erlaubnis erneuert wurde, Komödien aufzuführen. Sie begnügten sich aber nicht damit, sondern führten mit Vorliebe auch Parodien von Opern auf, weshalb man ihre Bühne auch Opéra-comique nannte (Grimm, Corr. litt. VI, 229).

Dieser Titel wurde ihnen indes von dem Théâtre de la foire streitig gemacht, welches ursprünglich an den Messen von St. Germain, St. Laurent und St. Ovide seine Jahrmarktsbühne mit Harlekin-, Pierrot- und Akrobaten-Kunststücken aufgeschlagen und schon seit dem 17. Jahrhundert durch die vom ganzen Parterre mitgesungenen Vaudevilles (Gassenhauer) das spottsüchtige französische Bürgerpublikum angezogen hatte. In diesen Vaudevilles liegt der Keim der französischen komischen Oper. Allmählich vervollkommneten sich die Leistungen; auch die höheren Gesellschaftsklassen besuchten die Jahrmarktstheater, um sich von dem Zwange der feierlich-konventionellen Tragödie zu erholen. Lesage gab seiner Parodie Télémaque 1715 den Namen Opéra-comique (Chouquet, S. 126), Favart lieferte Stücke für diese Bühne und seit 1716 behauptete sie, das Recht zu haben, sich Opéra-comique zu nennen (Langhans II, S. 11). Nach vielen gegenseitigen Anfeindungen der Comédie italienne und der Jahrmarkts-Theater und sogar zeitweiser Schließung der letzteren im Jahre 1744 fand zwischen beiden Bühnen im Jahre 1762 eine Verschmelzung zur gegenseitig anerkannten Opéra-comique statt. Nach dem Abgang der Buffonisten wurde nun der Versuch gemacht, die Opera buffa in französischem Geschmack und mit französischem Text neu zu beleben, denn die Frauen und das gewöhnliche Kaffee-Publikum hatten sich schon wegen Unkenntnis der italienischen Sprache den Buffonisten gegenüber ablehnend verhalten. Man übersetzte zu diesem Zwecke Pergolese's »Serva padrona« ins Französische, und der Erfolg der italienischen Musik in französischen Stücken war jetzt ein durchschlagender.

Durch diesen Erfolg angeregt, bildete sich eine neue Schule französischer

Librettisten, deren talentvollste Favart, Sedaine und Marmontel waren. Im Verein mit den nun zur Geltung kommenden Komponisten Duni, Monsigny und Philidor drängten sie die possenhafte italienische Opera buffa völlig in den Hintergrund und machten der großen Oper, die sich ruhig in ihren alten Formen bewegte und allen Neuerungen eigensinnig verschloß, erfolgreiche Konkurrenz. Zu allererst wurden die mythologischen Stoffe abgeworfen; man wählte anstatt ihrer für die komische Oper Hergänge aus dem bürgerlichen und ländlichen Naturleben und der Tages-Gesellschaft, deren Empfindungskreis dem Publikum zugänglicher war und deren Gestalten, im Gegensatz zu den totkalten Schatten der Mythologie, den Lebendigen als Mitlebende erschienen. So hatte sie mehr Wahrheit und Berechtigung als die antikisierende Musiktragödie mit ihren hohlen Masken und ihrer durch äußeren Prunk und Wortpathos nicht verdeckten Seelenlosigkeit. Die komische Oper gab den natürlichen Empfindungen Raum und gestattete der Musik einen freieren Ausdruck. Und diesen Vorzug erhielt sie sich auch, als sie von den Vaudevilles und Parodien wieder zu dem großen Musikdrama zurückkehrte und (seit Marmontel) die Darstellung höherer und edlerer Gefühle und starker Leidenschaften wieder in ihren Kreis zog. In der äußeren Form unterschied sich die komische Oper von der großen Opera seria dadurch, daß der Dialog gesprochen wurde, während in letzterer derselbe durchgängig musikalisch recitiert wurde, und daß in der französischen großen Oper das Ballett niemals fehlen durfte, während es in der Operette — so nannte man von jetzt an die Opern mit gesprochenem Dialog — fortfiel. Ihren Höhepunkt erreichte die französische Opéra comique unter Grétry, den Grimm den französischen Pergolese nennt. Von den Librettisten scheint Grimm in seiner Corresp. litt. VI, 71 Sedaine für den bedeutendsten gehalten zu haben; er stellt ihn dem großen Metastasio zur Seite und schreibt ihm oft den Haupterfolg der Monsigny'schen Opern zu. Geradezu mit Begeisterung begrüßt Grimm den Neapolitaner **Egidio Romoaldo Duni** (1709—1775), der 1757 nach Paris gekommen war und während der nächsten 13 Jahre eine Reihe von komischen Opern schrieb, die durch ihren heiteren Charakter und ihre anmutigen, leicht sangbaren Melodien das französische Publikum so entzückten, daß Grimm April 1758 (Corresp. litt. III, S. 500) folgende Kritik über Duni's «Peintre amoureux de son modèle» schrieb:

J'ai oublié de vous parler d'un joli spectacle donné à l'Opéra-comique pendant la foire de Saint-Laurent, l'été dernier et cet hiver pendant la foire de Saint-Germain. Une pièce intitulée «le Peintre amoureux de son modèle» a été mise en musique par un musicien italien, Duni, dont le nom n'est pas sans réputation. Ce petit opéra a eu le plus grand succès. On peut dire que M. Duni a montré à nos compositeurs comment il faut s'y prendre pour mettre des paroles en musique, secret si commun

en Italie et si absolument ignoré en France. Si M. Duni continue à travailler sur des paroles françaises, il nous dégoûtera insensiblement de tout le magasin de l'Académie royale de musique. La musique du «Peintre amoureux de son modèle» a été gravée, et se vend. On a fait, sur le même théâtre, une parodie de ce Peintre amoureux en style de parade sous ce titre «Gilles garçon peintre amoureux et rival»; ce poème, qui est détestable, est de M. Poinsinet. La musique, qui est de M. de La Borde, fermier général, n'est pas absolument sans mérite. Son plus grand défaut est de n'être point variée. Tous les airs sont presque dans le même genre et du même caractère.

Sein nächstes Werk, »la fille mal-gardée«, hatte bei dem Publikum der comédie italienne solchen Beifall, daß Duni für diese Bühne ausschließlich verpflichtet wurde. Auch als diese sich zur Opéra-comique entwickelte, blieb ihm der Erfolg treu. Noch begeisterter schreibt Grimm (Bd. V, 97):

«L'esprit, la finesse, le naturel et la vérité que ce compositeur met dans ses ouvrages ne seront pas encore de longtemps saisis par le public; c'est un langage qu'il n'entend pas encore, mais qui insensiblement le dégoûtera du jargon lourd et barbare de ses autres musiciens, sans qu'il sache à quoi cela tient, ou bien ceux qui travailleront pour nos théâtres seront obligés de se former sur les excellents modèles que M. Duni leur a fournis. De cette manière on pourrait espérer de voir à la fin une école de musique en France, où jusqu'à présent on ne sait pas encore ce que c'est qu'écrire la musique, ni ce que c'est que style en musique, quoique, suivant tous nos journalistes, M. Rameau soit le premier musicien de l'Europe».

Duni's Verdienst war es, daß er die schwachen Anfänge, italienische Musik auf französische Texte zu machen, mit Erfolg und Geschick weiter ausbildete und so der eigentliche Begründer der französischen Opéra comique und das Vorbild für Philidor, Monsigny und Grétry wurde. Duni's Oper »Les deux chasseurs et la Laitière« hatte 21. Juli 1763 ebenfalls großen Erfolg; aber schon schreibt Grimm (V, 351): »Le style de M. Duni commence un peu a vieillir«. Auch 1765 findet er seinen Stil zwar wieder »un peu vieux et faible, mais ailleurs plein de finesse, de grâce et de vérité. C'est toujours malgré sa faiblesse l'homme, chez lequel nos jeunes compositeurs devraient aller à l'école«; indes schon wenig später mahnt er ihn (VI, 63), Philidor und Grétry das Feld mit Ehren zu räumen. In dem nächstfolgenden Citat finden wir den Grund für diese Abwendung Grimm's von seinem früheren Liebling vielleicht darin, daß dieser in seinen Opern das harmonische, italienische Idiom zu gunsten der französischen Sprache aufgegeben hat. Wenn wir zum Schlusse des Berichtes über Duni's Wirksamkeit noch eine Kritik Grimm's über dessen Oper »École de la jeunesse« beifügen, so geschieht es, um ein Bild der damaligen Opern-Zustände zu geben, wie sie sich in den

Augen dieses einflußreichen Chroniqueurs und wohl der philosophischen Welt jener Tage überhaupt abspiegelten. Grimm schreibt (Corresp. litt. Band VI, Seite 189):

«Par quelle fatalité a-t-il pu quitter une langue enchanteresse, pleine d'harmonie, de grâce et d'expression, propre à tous les accents, secondant toujours le pouvoir de la musique, pour chanter une langue sourde, traînante, monotone, dépourvue d'harmonie, d'accent et d'inflexion? . . . . il n'a pas ce nerf, ni ce style vigoureux par lequel les compositeurs modernes ont cherché à remplacer le génie des grands hommes, que je viens de nommer (Vinci, Hasse, Pergolèse). . . . . Il est inconcevable qu'une nation si policée, et qui donne sur tant de choses le ton aux autres, soit restée sur ce point si fort en arrière, et même dans une si grande barbarie. En France, toute l'expression du chant musical est estimée sur les cris et les efforts des poumons dans les passions fortes, ou par l'adoucissement de la voix dans les passions tendres; mais demander si tel chant, telle idée, tel motif a l'accent de la passion qu'il doit exprimer, c'est parler grec aux oreilles françaises. Si l'on mettait sur les fureurs d'Oreste, sur les cris d'Andromaque désespérée, des paroles fades et tendres et que Jélyotte les chantât avec sa mignardise et sa voix moitié étouffée et affaiblie, on croirait avoir entendu un air plein de volupté, on se pâmerait de plaisir».

Aber dennoch findet er in der »École de la jeunesse« Stücke von so großer Schönheit und in dieser Oper einen solchen Fortschritt Duni's von der opéra bouffon zum »genre de la comédie noble et intéressante«, daß er von diesem Komponisten auch die Schöpfung der tragischen Musik in Frankreich erhofft. Grimm empfiehlt sogar die »École de la jeunesse« den Italienern zur Nachahmung als Mittelglied zwischen ihrer Opera buffa und seria.

Über die Oper »Milicien« von Duni schreibt er indes wieder die unbefriedigte Kritik:

«Je ne suis pas content cette fois-ci de notre ami. Ce n'est pas qu'il ne soit toujours vrai dans l'expression, je ne lui compte pas cela pour un mérite, parce que tout homme qui sait ce que c'est que le style en musique ne peut guère tomber dans le faux, et cela n'arrive en France si communément que parce qu'il n'y a ni style, ni école en musique».

Von **Pierre-Alexandre Monsigny** (1729—1817) schien Grimm nicht viel zu halten und den glänzenden Erfolg seiner Oper »Le roi et le fermier« (1762) schreibt er mehr der vorzüglichen Dichtung Sedaine's zu als der Partitur.

«M. de Monsigny n'est pas musicien; ses partitions sont remplies de fautes et de choses de mauvais goût; mais il a des chants agréables, et puis son poëte est charmant. (Sedaine)».

Und über Monsigny's Oper »Rose et Colas« schreibt er: »Cet auteur ne sait point du tout écrire, et ses partitions sont barbares«. Ja, in hellen Zorn gerät er, als er am 1. Mai 1766 (corresp. litt. VII, 32) Mon-

signy's Oper »Aline, reine de Golconde«, Text von Sedaine, bespricht, bei der

«Les connaisseurs ont trop bien trouvé dans la musique les maigres talents de Monsigny. Ce genre sera toujours fastidieux et insupportable aux gens de goût; et si Dieu fait jamais la grâce aux Français de leur ouvrir les oreilles et de leur faire comprendre ce que c'est que la musique, on ne croira jamais qu'une nation si polie et si cultivée d'ailleurs ait pu supporter cent ans de suite ce qu'elle appelle un opéra».

Trotzdem fanden Monsigny's Opern durch ihre ansprechenden Melodien im heiteren wie ernsten Gesange großen Beifall, und sein »Déserteur« (1769) verbreitete seinen Ruhm in allen Ländern. Nach 1777 komponierte er nichts mehr von Bedeutung. —

Monsigny's größerer Zeitgenosse war **François André Danican**, genannt **Philidor** (1726—1795), ein Schachspieler von großem Ruf, dessen erste Oper »Blaise le Savetier« 1759 aufgeführt wurde, aber Grimm's Beifall nicht gefunden hat. Er schreibt Bd. IV, S. 143:

«M. Sedaine a fait, ce carnaval, un opéra-comique intitulé Blaise le Savetier, qui a été mis en musique par M. Philidor, fameux joueur d'échecs. Cette musique est monotone parce qu'elle manque d'idées. Ce n'est pourtant pas la faute du poëte, qui a fourni à son musicien des situations très-plaisantes. M. Philidor a, je crois, plus de génie aux échecs qu'en musique».

Philidor hätte also, nach Grimm, lieber bei seinem Schachspiele bleiben sollen, in dem er oft als Sieger erste Preise zu London, Amsterdam und Aachen davontrug, statt Opern zu komponieren. Bald aber lobte er (Juli 1763, V, S. 341) seine Fortschritte »et dans son style et dans son goût et dans l'art d'arranger les paroles« und schreibt im März 1766 über dessen Oper »Tom Jones« (VI, S. 491):

«C'est sans difficulté le meilleur ouvrage de Philidor. Ce compositeur a beaucoup de nerf et de chaleur, un style très-vigoureux, beaucoup de noblesse et de coloris dans sa musique».

April 1763 (corresp. litt. V, 272) tadelt er ihn indes schon wieder: »M. Philidor est un des plus intrépides détrousseurs« ... und (V, 340) bespricht er Philidor's »Fêtes de la Paix« in folgenden, auch für das französische Publikum absprechenden Worten:

«Il y a dans la musique des choses agréables, mais il y en a aussi de bien barbares ..... c'est certainement le chef-d'œuvre d'une harmonie barbare, un recueil d'accents et d'accords baroques sans liaison et sans goût, et lorsqu'on en pourra examiner la partition, on sera confirmé dans ce jugement; mais devant une assemblée qui n'a point d'oreilles, on peut toujours compter sur un grand succès en faisant grand bruit».

Jedenfalls hat Philidor vor Monsigny voraus, daß er die musikalische Theorie vollständig beherrschte; ja man warf ihm sogar vor, daß er durch

die harmonische Begleitung das Orchester zu sehr auf Kosten der Singstimmen bevorzugte. Er war reich an Musikgedanken und bemüht, mit dem Melodien-Reichtum der Italiener die Gründlichkeit des deutschen Tonsatzes, den er durch Gluck kennen lernte, zu verbinden. Dieses Urteil fällt auch Grétry über ihn, indem er seine Wertschätzung für Philidor in folgenden Worten ausspricht (Mémoires I, S. 428):

«La France, toujours accoutumée à perfectionner ce qui lui vient de ses voisins, tenant le milieu entre l'Italie et l'Allemagne, adopta la mélodie italienne qu'elle unit à l'harmonie allemande; c'est ce que Philidor exécuta dans plusieurs chefs-d'œuvre».

Philidor's Oper »le Sorcier« (1764) ist ein Meisterwerk in dieser Art zu nennen; es war das erste Stück, in welchem in Paris der Komponist herausgerufen wurde. Auch für die große Oper, wo ihm das größere Personal Gelegenheit zu wirkungsvollen Chören und glänzender Orchestration gab, schrieb er 1767 die »Ernelinde«, welche Diderot besonders rühmend hervorhob und La Borde (Essay III, 463) als den Beginn der Geschmacks-Änderung auf dieser ersten französischen Bühne bezeichnete.

Die Oper »le Jardinier de Sidon« (1768) findet endlich auch Grimm's ungeteilten Beifall, der Philidor's charmante Musik und enorme Fortschritte rückhaltlos lobt (Corr. litt., VIII, 145). Mit der großen Oper »Thémistocle« schloß er 1786 seine Kompositions-Tätigkeit im wesentlichen ab — zwei spätere kleinere Opern haben keine Bedeutung — und wandte sich wieder seinem geliebten Schachspiel zu, das ihn fast alljährlich in den Schachklub nach London führte; er starb daselbst 1795.

Doch schon leuchtet der bedeutendste Stern am Horizont der komischen Oper, welcher diese auf den Zenith ihres Glanzes führte: **André-Erneste Grétry** (geb. 8. Februar 1741 zu Lüttich, gestorben 24. September 1813 auf der käuflich erworbenen »Érémitage« Rousseau's in Montmorency bei Paris); Chouquet (S. 152) nennt ihn den »Molière der Musik«. Grétry gab der komischen Oper die Vollendung, durch die sie noch heute die eigentliche Nationaloper der Franzosen geblieben ist, insofern sie den Volks-Charakter auf dem Gebiete der dramatischen Musik am treffendsten darstellt. Er studierte in Rom zur Zeit, als Piccinni dort glänzte und erwarb sich dessen Beifall. Nachdem er in Paris, von Philidor unterstützt, mit Marmontel bekannt geworden war und die verschiedenen Schwierigkeiten überwunden hatte, die der Aufführung seiner ersten Oper »le Huron« sich entgegenstellten, hatte er mit derselben 1768 einen so vollständigen Erfolg, daß Grimm (Corresp. litt. VIII, 165) entzückt darüber schreibt: »M. Grétry est un jeune homme, qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef-d'œuvre d'un maître qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang«. Ebenso günstig recensiert Grimm die 1769 erschienene Oper »Lucile« und die bald darauf folgende

»le Tableau parlant«: »C'est une musique absolument neuve et dont il n'y avait point de modèle en France; c'est un modèle de musique et bouffonne; cela est à tourner la tête« (VI, 349). Und Seite 468 nennt er Grétry: »Le Pergolèse français«.

Grétry's Stil ist italienisch, im Gegensatz zu Philidor, dessen Stil mehr deutsch ist. Der Vorzug der Grétry'schen Opern war es, daß ihre Librettisten Marmontel und Sedaine das komische Element mit dem ernsten in geschickter Weise zu vermischen verstanden, wie es nach der Lehre der Encyclopädisten dem Wesen und der Wahrheit der menschlichen Natur entspreche. Sie erklärten ihn deshalb für den großen Musiker, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiener Wahrheit und charakteristischen Ausdruck vereinigte. Grimm's günstiges Urteil haben wir schon oben kennen gelernt, das um so auffallender ist, als Grétry in seinen Mémoires, I, 409 und II, 132—138, entgegen Grimm's und Rousseau's Behauptung, die französische Sprache für die zum Gesang geeignetste erklärt und den Beweis unternimmt, daß Frankreich bestimmt sei, die vorzüglichste Musik hervorzubringen. Diderot setzt unter Grétry's Porträt das Motto: »Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, ut magus«, und Rousseau dankt ihm, daß er durch seine Musik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte (Grétry, Mémoires I, 270—276, II, 331). Obgleich Grétry infolge einer brüsken Äußerung Rousseau's bei einem ganz nebensächlichen Begegnis nur einmal mit diesem Philosophen persönlich zusammenkam, war es doch sein größter Stolz, zu hören, daß Rousseau eine seiner Arien wegen ihrer Schönheit wiederholt kopiert habe, und bewundernd apostrophierte er ihn: »Toi, Jean-Jacques, tu m'as copié! toi, l'interprète de la nature! toi, qui as répandu dans les écrits des préceptes pour tous les artistes de ton siècle et des siècles à venir!« Ein glänzendes Zeugnis für Rousseau's Wertschätzung auch auf dem Gebiete der Musik aus der Feder des bedeutendsten Musikers des damaligen Frankreichs!

Auch darin stand Grétry im Gegensatz zu der von Grimm für die Oper so gebieterisch betonten Hauptforderung nach einem guten Recitativ, daß er dieses einfach beseitigte und durch den gesprochenen Dialog ersetzte. Aber gerade durch die dadurch gewonnene Möglichkeit einer geistreichen und witzigen Konversation gewann er sich die Herzen der Franzosen. Dazu kamen dann seine, die scharf accentuierte Deklamation berücksichtigenden Gesänge, welche seiner Musik ein wesentlich nationales Gepräge gaben. Seine Melodien haben den Vorzug, daß sie der Handlung des Stückes angemessen, in glücklichster psychologischer Zeichnung, bald heiter, bald ernst, bald rührend, bald schalkhaft den verschiedensten Empfindungen treffenden Ausdruck gaben und dadurch auf das Gemüt

seiner Hörer wirkten. Dabei war seine Instrumentation zwar charakteristisch, aber nicht so harmonisch bepackt, daß sie die Melodie erdrückte. Er warnt ausdrücklich vor dem Mißbrauch der Blasinstrumente, deren man sich nur mäßig bedienen solle. Was ihm an Tiefe und Größe fehlte, ersetzte er durch feuriges Temperament, eine leichte Erregbarkeit der Phantasie und des Gefühls und ein außerordentliches Talent für naturwahren Ausdruck und musikalische Charakterzeichnung. Der Verbindung dieser vorzüglichen Eigenschaften verdankte er seine Popularität und den Enthusiasmus, mit dem das große Publikum seine Musik aufnahm. Seine Opern (z. B. »Zémire et Azor« 1771) fanden auf allen Bühnen Europas [1]) Verbreitung, und mit ihnen übte er einen epochemachenden Einfluß auf den musikalischen Geschmack seiner Zeit aus. Von 1768—1803 hat er nicht weniger als 61 Opern auf die Bühne gebracht, von denen, außer den bereits genannten, »les deux Avares« und »Sylvain« 1770, »la caravane du Caïre« 1783, besonders aber der »Raoul Barbe-Bleue« (Blaubart) unbestrittenen Erfolg hatten und die noch heute gespielte Oper »Richard Löwenherz« (1784) den Höhepunkt seines Ruhmes bezeichnet. »La caravane« wurde 506 mal in der großen Oper aufgeführt. Seine Kunst-Anschauungen hat er in seinen »Mémoires ou essais sur la musique«, Paris 1789, 3 Bde. [2]) niedergelegt. 1795 wurde er zum Direktor des neu errichteten Conservatoire de la musique ernannt. Isouard, Boieldieu, Auber, Adam sind die Erben Grétry's; aber Méhul und Cherubini haben ihn doch schon bei seinen Lebzeiten vorübergehend in den Hintergrund gedrängt. Noch 1803 komponierte er für die große Oper »Delphis et Mopsa«, sein letztes Werk. Die Mitwelt ehrte ihn durch Würden, Orden und Dotationen, die Nachwelt durch Denkmäler aller Art.

---

1) Die Oper »Zémire und Azor« wurde zu gleicher Zeit auch in Mannheim mit großem Beifall gegeben.

2) Diese Memoiren in 3 Bänden sind durch die Natürlichkeit des Stiles und die vielen eingeflochtenen Anekdoten sehr interessant. Aber sie sind auch von Bedeutung wegen der vielen Regeln und Ratschläge, die dieser praktische Musiker, der auf der Höhe der damaligen Kunst und seiner in der ganzen Musikwelt anerkannten Erfolge stand, für alle Gebiete der Musik den Komponisten, den Sängern, dem Orchester, den Dirigenten, den Theaterdirektoren, ja sogar den Architekten aus seiner reichen Erfahrung erteilt. Von besonderem Interesse ist es, daß schon damals Grétry das »verdeckte Orchester« als eine Forderung der musikalischen Klangwirkung verlangt und dieselbe an verschiedenen Stellen seiner Memoiren begründet und erläutert. In dem Abschnitt: «De la construction de la Salle» (III, S. 32) schreibt er kategorisch: «Je voudrais que l'orchestre fût voilé et qu'on n'aperçut ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre, afin que le son répercute dans la salle.»

Aber auch in diesen Vorschriften hatte Grétry einen Vorgänger in Emilio Cava-

Während die Opéra comique zur höchsten Blüte gelangte, setzte die große Oper ihr vegetatives Dasein fort und damit sich selbst in Gegensatz zu den Anforderungen der Zeit, wie sie von den führenden Geistern so lebhaft ausgesprochen wurden. Es ist beinahe komisch, wie Grimm seinen lebenden Recensionen der Opéra comique stets eine kurze, aber beißende Note über das Repertoir der großen Oper beifügt. Aber berechtigt war der Tadel jedenfalls, daß die Académie de la musique sich allen Neuerungen systematisch verschloß, und, wenn alles andere versagte, immer wieder mit Lully und besonders mit Rameau's »Castor und Pollux« als pièce de résistance ihren Spielplan auffrischte, während ringsum frisches Leben blühte [1]). Ja, diesen frischen Regungen der Musik suchte

lieri, dessen Bedeutung um so leuchtender erscheint, als die Oper ja erst überhaupt eben entstanden war. In der Vorrede zu seinem Oratorium: Rappresentatione di anima e di corpo 1600 (Rom, Nic. Mutii) stellt Cavalieri bereits die Forderung nach einem verdeckten Orchester auf und gibt für die Darstellung einer Oper Lehren in Bezug auf Größe des Saales, Zahl der Instrumente, Vortrag des Sängers und der Chöre, welche noch bis auf den heutigen Tag zum größten Teil Gültigkeit haben und denen Gluck und Wagner wenig hinzuzufügen hatten. (Rolland, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, S. 81.)

1) Die folgenden Aufzeichnungen Grimm's kennzeichnen treffend die Versumpfung der großen Oper bis zu ihrer Regeneration durch Gluck. Im Februar 1754 (Corr. litt. II, 323) schreibt Grimm gelegentlich der Aufführung von »Castor und Pollux«: «En vérité, quand on voit le succès de ces sortes de pièces, on croirait être à six cents lieues de la capitale des arts et des lettres». Über die Aufführung einer einaktigen Oper von Bernand «Les surprises de l'amour» berichtet er: «Vous n'y trouverez non seulement ni fond, ni feu, ni génie, mais à chaque pas, vous serez arrêté par un dialogue qui n'a nulle vérité, nulle idée, nulle conduite». Ferner schreibt er (II, 398) im August 1754: «L'Académie royale de musique donne sans succès «les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour». Ces tristes fêtes, dont la musique est de M. Rameau, ont eu un grand succès il y a cinq ou six ans, parce que Jélyotte et Mlle. Fel y étaient bien placés ou parce qu'on n'avait pas entendu de meilleure musique. Aujourd'hui on n'y va pas sans savoir trop pourquoi.»

Im Januar 1758 (Corr. litt. III 463) kritisiert er: «L'Académie royale de musique a donné, cet hiver, avec un grand succès, l'opéra d'Alceste, dont les paroles sont de Quinault et la musique de ce Lully que nous avons régardé, pendant plus d'un demi-siècle, comme un homme de génie, quoique ses tristes et froides compositions n'aient jamais ressenti la chaleur d'une imagination inspirée. M. Hasse, qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulance française, ne se laissait pas, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d'admirer la patience avec laquelle on écoutait, à l'Opéra, une musique lourde et monotone. Rien, en effet, ne prouve plus la force de l'habitude, et c'est un de ces phénomènes les plus étonnants. L'opéra d'Alceste doit son succès principalement au spectacle; cependant ce spectacle n'est pas digne d'un peuple éclairé; à peine devrait-il amuser des enfants. Le siège de Cyros, qui donne une si grande réputation à cet opéra, est une chose bien ridicule aux yeux d'un homme de goût. Comment peut-on se flatter de représenter un siège avec quelque vraisemblance, et sans que le spectacle en soit puéril?»

Voller Verzweiflung berichtet er im April desselben Jahres, daß die Oper eine

sie sogar durch Intriguen und durch Petitionen bei maßgebenden Persönlichkeiten alle möglichen Hindernisse zu bereiten, und als sich 1772 eine private Musikgesellschaft bildete, welche unter dem Namen »Concert des amateurs« jeden Montag Konzerte geben wollte, in denen italienische Musik und Werke ausländischer Komponisten zur Aufführung gelangen sollten, wußte sie ein Verbot dieser Aufführungen herbeizuführen, um eine Konkurrenz für ihre Vorstellungen zu beseitigen.

Aus den unten stehenden Kritiken Grimm's ersieht man, in welcher Einförmigkeit sich das Repertoir der großen Oper, unbekümmert um die Forderung der neuen Zeit, bewegte. Die Opera seria war so zum verknöcherten Schematismus geworden, daß nicht nur die Anzahl der Duette und Terzette, sondern auch der Zeitpunkt für diese Gesangstücke am Ende des 2. und 3. Aktes, ja der Platz der Primadonna auf der Bühne festgelegt war. G. Desnoiresterres (Gluck et Piccinni, Seite 86 ff.) schildert die Zustände in folgender drastischen Weise: »Als Gluck sich der Pariser Oper annahm, herrschten da Unordnung, Mißbrauch, Laune, Routine, Trägheit. Alle waren am status quo so interessiert, daß eine Reform, ja selbst die kleinste Verbesserung, undurchführbar schien. Die Indecenz auf der Bühne ging sehr weit. Im Hintergrund sah man übende und repetierende Tänzer. Masken waren noch im Gebrauch. Die Chöre, Männer von den Frauen getrennt, in geraden Linien aufgestellt wie die Grenadiere einer Wache, funktionierten teilnahmslos ohne Geberden. Es gab auch Scheinchöre, für die hinter den Kulissen gesungen wurde. Das Orchester war der Chöre wert, »l' orchestre valait

---

lyrische Tragödie vom Jahre 1690 gebe: «Enée et Lavine» von Fontenelle und Colasse, einem Schüler Lulli's, in der Bearbeitung von Dauvergne. Endlich schreibt er April 1761: «L'Académie royale de m. a fait l'ouverture de son théâtre par «Hercule mourant», tragédie de M. Marmontel que M. Dauvergne a mise en musique; et le poëme et la musique ne valent pas la peine qu'on en parle. M. Marmontel devrait renoncer à tout ouvrage dramatique; ce n'est pas son genre». Und 1764 berichtet er, daß die Académie royale immer wieder »Castor und Pollux« spiele. In den nächsten Jahren hat er nur von Balletts und durchgefallenen Opern zu berichten, die mit dem plainchant der alten Opern abwechseln. 1773 schreibt er von der Académie royale (Corr. litt. X 271): »Ohne die bedeutende Gesangskunst von Mlle Allard und M. Dauberval il y a longtemps que la boutique nationale serait fermée«. Und als Februar 1774 die Oper »Sabinus« von Gossec aufgeführt wurde: «La musique n'a ni grâce, ni génie, pas un air saillant, pas un trait heureux».

Dagegen schreibt er schon im August desselben Jahres (X, 472) über die erste Aufführung von Gluck's «Orphée et Eurydice», daß der Erfolg der Oper trotz der Kabalen der alten Partei von Lulli und Rameau «prouve le progrès que le celèbre compositeur a déjà fait faire au goût de la nation» und daß die Melodien der Arien und der Chöre «sont autant de chefs-d'œuvre d'harmonie et d'expression. J'ai vu plusieurs personnes, sans avoir connaissance de l'art, avouer de bonne foi que jamais musique ne leur avait fait une impression si vive et si profonde».

les chœurs, ce bon orchestre, où tout se passait en famille, qui jouait en hiver avec des gants de crainte de l' onglée, pour lequel le moment de l' exécution était celui que l'on destinait à s'accorder, quand on ne déşertait pas sans plus de gêne le champ de bataille pour des raisons qu'un symphoniste du lieu prouvait seul avouer«. — Ein Schriftsteller jener Zeit vergleicht die Oper mit einer alten Kutsche, die von einem elenden Gaul gezogen und von einem Taubgeborenen gelenkt wird. Rousseau nannte sie Holzhackerei (»le bûcheron«) mit Bezug auf die lauten Schläge des Dirigentenstocks. Man liest die getreuen Beschreibungen aus jener Zeit wie Satyren und Fabeln. Die Sänger machten ungeheure Anstrengungen und sehr komische Geberden. Die Sängerinnen, verdorben durch die Gunst hoher Herren, rechneten in Streitigkeiten immer auf deren Beistand. Gähnend kamen sie an, gingen an die Balustrade und glaubten viel zu leisten, wenn sie ihre Rollen langsam absangen, ohne sich um das Tempo der Musik zu kümmern. Grétry hat eine köstliche Streitscene zwischen einer Sängerin und dem Taktschläger (batteur de mesure) nachgeschrieben.

Auch noch in späteren Jahren herrschten heillose Mißstände an der großen Oper. Ad. Jullien berichtet in seiner Schrift »L' Opéra en 1788, Paris 1873«, daß die Insubordination, die Launenhaftigkeit und die Intriguen der Künstler so groß waren, die eifersüchtigen Zänkereien so häufig zu Demissionen und Kontraktbruch führten, daß der König zur Bekämpfung der Anarchie Gefängnisstrafe für widerspenstige Künstler dekretierte. Dem äußeren Habitus entsprach auch die Wahl der Stücke, welche sich in den starren Formen der seit Ludwig XIV beobachteten Konvenienz bewegten. — Goethe schreibt in den Anmerkungen zu »Rameau's Neffe« unter »Musik«:

> »In der Hälfte des vorigen Jahrhunderts (d. h. um 1750) waren die sämmtlichen Künste in Frankreich auf eine sonderbare, ja für uns fast unglaubliche Weise manierirt und von aller eigentlichen Kunstwahrheit und Einfalt getrennt. Nicht allein das abenteuerliche Gebäude der Oper war durch das Herkommen nur starrer und steifer geworden, auch die Tragödie ward in Reifröcken gespielt, und eine hohle, affektierte Deklamation trug ihre Meisterwerke vor. Dieses ging soweit, daß der ausserordentliche Voltaire bei Vorlesung seiner eigenen Stücke in einen ausdruckslosen, eintönigen, gleichfalls psalmodierenden Bombast verfiel und sich überzeugt hielt, daß auf diese Weise die Würde seiner Stücke, die eine weit bessere Behandlung verdienten, ausgedrückt werde«.

Auch bei Grétry, dessen Zeugnis als Fachmann und Zeitgenosse von besonderem Werte ist, lesen wir in seinen Mémoires I, 279 Anm.:

> «L'on ne peut imaginer quel esprit de travers régnait alors parmi les sujets de l'Opéra; il subsistait encore, lorsque je donnai «Céphale et Procris» (das war im Jahre 1775). Fiers d'être applaudis par les partisans de

l'ancienne musique, humiliés par la critique continuelle des gens de goût, ne sachant plus s'il fallait révérer ou abandonner leur antique idole, la fierté de l'ignorance et la dissimulation occupaient la place des talents et du zèle.» (Ebenso siehe Mémoires I, 358.)

Da ist es wohl begreiflich, daß Grimm, Rousseau, Diderot ihren ganzen Groll gegen die Verwaltung eines Instituts losließen, welches die ganze musikalische Kunst Frankreichs in den Augen Europas in Mißkredit brachte. Die Zeiten Ludwigs XIV. waren vorbei, wo die Protektion des Monarchen den Erfolg garantierte; jetzt mußte man mit dem Geschmack des Publikums und mit den Meinungen der Philosophen rechnen. Über alle Gebiete des geistigen Lebens verbreitete sich die Opposition gegen die traditionellen höfischen Formen und den geschraubten Geschmack. Allgemein machte sich das Verlangen geltend nach der Rückkehr zu natürlicheren Zuständen, nach der Befreiung von angesammelten Vorurteilen, von der Konvention und der Manier. Den Stürmern und Neuerern erschien sogar die ganze Kultur und Kunst im Gegensatz zu ihrem Ideal der Natur. »Le but de tous les beaux-arts«, schreibt Grimm, Juli 1761 (Corr. litt. IV, 429) »est d'imiter la nature, mais chacun y tend par des moyens différents.« — Diderot kämpfte gegen die Schlüpfrigkeiten und Entartungen eines Vanloo und Boucher in der Plastik und Malerei. — Mit dem Losungsworte: Retournons à la nature! führt Rousseau zunächst die Sprache der Dichter aus der konventionellen Region des Salons zur wahren und tiefen Leidenschaft und echt dichterischer Empfindung, d. i. zur Natur, zu ihrer Natur zurück. »Rückkehr zur Natur« heißt nicht »die Natur kopieren«, sondern Rückkehr zum natürlichen Empfinden. Auf musikalischem Gebiete richteten sich diese Bestrebungen gegen die große Oper, wo die Kunst sich von allem Naturgemäßen so vollständig entfernt hatte, daß ihr jeder Boden glaubhafter Wirklichkeit unter den Füßen entschwunden war. Es galt, den drohenden Verfall der großen Oper zu verhindern! Diesen Bestrebungen der Zeit beredten Ausdruck gegeben zu haben, für sie gekämpft und sie zum großen Teil durchgesetzt zu haben, ist das große Verdienst der Encyklopädisten, so verfehlt auch ihre Anforderungen in vielen Einzelheiten gewesen sind und so ungerecht sie auch das Gute verwarfen, das vorhanden war.

Bei solchen Mißständen in der großen Oper kann es nicht Wunder nehmen, daß die erste Aufführung von Gluck's »Iphigénie« (19. April 1774) wie ein Ereignis ersten Ranges wirkte, so daß man in Paris wochenlang von nichts Anderem sprach. Der allgemeine Beifall entsprang der Empfindung, daß dies die wahre Musik eines musikalischen Dramas sei, daß hier zum ersten Mal die Bahnen gezeigt seien, auf welchen die Opera seria zu neuem Glanze sich erheben würde, und, wie die eitlen

Franzosen glaubten, jetzt der Charakter ihrer nationalen Musik getroffen sei. Bezeichnend ist wiederum, was Grimm über den Eindruck der Gluck'schen »Iphigénie« in seiner Corresp. litt. Bd. X, S. 416 ff. schreibt. Die ausführliche Wiedergabe dieser Stelle sei damit gerechtfertigt, daß sie treffend den Wendepunkt kennzeichnet, an dem sich die französische große Oper damals befand:

«Depuis quinze jours on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers; et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose .... Est-il besoin de dire encore après cela que c'est l'Iphigénie de M. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation. Elle est d'autant plus vive que les avis sont extrêmement partagés, et que tous les partis sont animés de la même fureur. On en distingue surtout trois: celui de l'ancien opéra français, qui a juré de ne point reconnaître d'autres dieux que Lulli et Rameau; celui de la musique purement italienne, qui ne veut croire qu'au chant des Jomelli, des Piccinni, des Sacchini; enfin celui du chevalier Gluck, qui prétend avoir trouvé la musique la plus propre à l'action théâtrale, une musique, dont les principes ne sont puisés que dans la source éternelle de l'harmonie et dans le rapport intime de nos sentiments et de nos sensations; une musique, qui n'appartient à aucun pays, mais dont le génie du compositeur a su adapter le style à l'idiome particulier de notre langue. Ce dernier parti se glorifie déjà d'une illustre conversion. Jean-Jacques est devenu le plus zélé partisan du nouveau système; il a déclaré, avec ce renoncement à soi-même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de M. Gluck renversait toutes ses idées et qu'il était aujourd'hui très-convaincu que *la langue française pouvait être aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible* ....»

Die Anhänger der italienischen Musik können ihm (»notre nouvel Orphée«) die Kenntnis der tiefsten Geheimnisse der Harmonie nicht absprechen, nur bemängeln sie den Gesang oder die Melodie: Die Motive wären gewöhnlich oder absonderlich, effektlos, die Begleitung wäre rein, aber eintönig, das Recitativ schwerfällig. Die Anhänger der alten französischen Oper schreien, daß die alte Art verloren geht, ohne durch eine bessere ersetzt zu werden .....

»Quelques opposés que paraissent tous ces jugements, ils accordent du moins, ce me semble, à prouver que M. Gluck s'est éloigné des routes connues et qu'il a ouvert aux artistes une carrière toute nouvelle; c'est une entreprise qu'on ne tente guère sans y être déterminé par l'ascendant d'un génie supérieur. Un ouvrage qui excite autant de mouvement, autant d'intérêt, autant de contrariétés même que l'opéra nouveau, n'est sûrement pas un ouvrage médiocre; ceux qui en disent le plus de mal sont forcés d'y reconnaître de grandes beautés, et les spectateurs les moins exercés à en sentir le prix, l'ont entendu avec une espèce de surprise, dont leur critique ou leur ignorance ont peu étourdies. . . .

La musique absorbe toute l'attention du spectateur; il n'en reste plus pour le poëme .... l'action marche assez rapidement et .... la musique

en développe les situations les plus touchantes avec une vérité et une chaleur de sentiment qui ne laissent point apercevoir les négligences et la maladresse du poëte.» . . . .

Aber noch bezeichnender ist der Eindruck, den die erste Oper Gluck's auf den hervorragenden Musiker Grétry machte und den dieser in seinen Mémoires I, Seite 121 mit folgenden Worten schildert:

«Lorsque j'entendis le premier ouvrage de Gluck, je crus n'être intéressé que par l'action du drame et je disais comme vous: il n'y a point de chant; mais je fus heureusement détrompé en sentant que c'était la musique, elle-même, qui était devenue l'action qui m'avait ébranlé.«

Gehen wir den Gründen dieser sensationellen musikalischen Wirkung nach!

Christoph Wilibald (später **Ritter**[1]) **von Gluck** (1714—1787) war 1748 nach Wien gekommen, nachdem er in Italien und London, wo er Händel's Chöre zu studieren Gelegenheit hatte, für die italienische Opernbühne mit wechselndem Erfolge tätig gewesen war. Auch in Wien schrieb er italienische Opern in dem üblichen Stil und den konventionellen Formen, in denen die Natürlichkeit und Wahrheit der Gesangskunst den Launen der Virtuosen geopfert wurde. Der Komponist zeichnete nur die Umrisse der Arien, welche die virtuosen Sänger[2] mit den Kadenzen und Fiorituren ihrer Kunst und Kehlfertigkeit ausfüllten. Die Bravour überwucherte die Charakteristik der dramatischen Handlung und die Oper wurde mehr und mehr eine Zusammenstellung kunstreicher Gesangsstücke, die durch den dramatischen Zusammenhang nur lose aneinandergereiht waren. Gluck, ein Mann von ernstem Nachdenken und energischem Willen, wollte diesem Verfall der Opera seria eine Grenze setzen. Der damals bedeutendste und begehrteste Operndichter war Pietro Trapassi, oder wie er seinen Namen ins Griechische übersetzte, Metastasio (1698—1782), dessen Dichtungen zwar das Bestreben zeigten, in schwunghafter Diktion psychologisch entwickelte Charaktere zu zeichnen, aber durch die Dürftigkeit an Phantasie und starken Leidenschaften und durch die Weichlichkeit verschwimmender Gefühle das Aussehen stets gleichartiger Schablonenhaftigkeit erhielten. Gluck begann damit, daß

1) 1754 war Gluck vom Papste zum Ritter vom Goldenen Sporn ernannt worden und verband seit der Zeit mit seinem Namen den Titel Chevalier. 15 Jahre später wurde dieselbe Auszeichnung dem 14jährigen Mozart zu teil (Desnoiresterres, Gluck et Piccinni, S. 25).

2) Jahn, Mozart, S. 181 entnehmen wir als einige der berühmtesten Namen dieser Virtuosen: Caffarelli (Majorani, 1703—1783), Farinelli (Broschi, 1705—1782), Salimbeni (1712—51), Crescentini (1769—1846) und die Sängerinnen Victoria Tesi (bis 1775), Faustina Bordoni-Hasse (1693—1783), Francesca Cuzzoni-Sandoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807) und Francesca Gabrielli (1755—1795).



er sich von diesen Opern-Texten abwandte, die der Musik und den Sängern den größten Teil der dramatischen Tätigkeit überließen. Auf diesem Gegensatz zu Metastasio beruhte das Wesen der Gluck'schen Reformen. Indem er, wie wir in Nachfolgendem näher ausführen, die Vorzüge der italienischen mit denen der französischen Oper verband und die Auswüchse in beiden beseitigte, wurde er der große Meister, der dem Sehnen der besten Komponisten seiner Zeit Erfüllung brachte und dem Musikdrama die Wege zu seiner späteren Höhe zeigte. Eine tatkräftige Stütze fand er in dem Dichter Ranieri de Calsabigi (1715—1795), welcher mit Verständnis auf seine Reform-Ideen einzugehen bereit war und dessen Verdienst um die Verwirklichung dieser Absichten von Gluck hoch anerkannt wurde. In seinem Briefe an den Redakteur des »Mercure de France«, Februar 1773, (Leblond, Mémoires etc. Seite 8) schreibt er:

> «Je me ferais encore un reproche plus sensible, si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien, dont le succès a justifié la tentative: c'est à M. de Calsabigi qu'en appartient le principal mérite .... c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art ....»

In dem bekannten Dedikations-Schreiben an den Großherzog von Toskana, welches Gluck der Oper »Alceste« voranschickte und das 1769 im Druck erschien, erklärte er, den durch die Eitelkeit der Sänger-Virtuosen eingerissenen Mißbräuchen entgegentreten und der Musik, die sich allerdings der Dichtung unterordnen solle, den Ausdruck geben zu wollen, welcher die dramatische Situation stets am besten bezeichne. Weder wolle er den Dialog durch ein unangebrachtes Ritornell, noch durch eine lange Kadenz auf irgend einem Vokal unterbrechen, was nur der Kehlfertigkeit der Sänger diene. Er wolle die Arie da schließen lassen, wo auch der Sinn abschließt und nicht bloß dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung seiner Geschicklichkeit im Variieren geben. Die Instrumente müssen stets im Verhältnis zur Stärke und zum Ausdruck der Leidenschaften stehen; das Orchester solle nicht blos dazu dienen, die Stimme der Sänger notwendig zu tragen, sondern auch die inneren Bewegungen zu schildern und die Situation zu malen.

Von 1755—1762 bestand Gluck's[1]) Haupttätigkeit wesentlich darin, die Texte der Pariser komischen Oper von Favart, Anseaume, Sedaine zum Zwecke der Aufführung in engeren Wiener Hofkreisen in Musik zu setzen. Favart, der Gluck's Musik zu seiner »Cythère assiégée« zu Gehör bekam, erkannte dessen Überlegenheit über die französischen Komponisten und begann, für ihn Propaganda zu machen. Der gemeinsamen

1) Als warmer Verehrer Klopstock's hat Gluck auch eine Sammlung von dessen Oden in Musik gesetzt, die mehrmals gedruckt wurde.



Arbeit mit Calsabigi entsprang die Oper »Orpheus« (Orfeo ed Eurydice), die den Zusammenhang mit der antiken Tragödie wiederherstellen sollte, aber 1762 anfangs mehr erstaunte als entzückte und erst nach der 5. Aufführung allgemeinen Beifall fand. Gluck's Verdienst bestand darin, daß er durch seine schwungvolle und charakteristische Musik die Bedeutung der dramatischen Situationen herausarbeitete, deren Gestaltung der Dichter schuldig geblieben war. Zu diesem Zweck war er erfolgreich bestrebt, die Harmonie voller zu gestalten, die Bedeutung des Orchesters nicht bloß durch Vereinigung der Instrumente, sondern auch durch Anpassung ihrer Klangfarben an die auszudrückenden Stimmungen zu heben, die Handlung durch das musikalische Eingreifen der Chöre zu steigern und den Inhalt des Drama's durch die Ouvertüre vorzubereiten. Auch das Ballett formte er um; er verwarf die stereotypen Formen bestimmter Tänze und schuf eine durch die Situation motivierte Handlung; er verlangte, der Tänzer solle eine dramatische Idee zum Ausdrucke bringen, die mit der Handlung des Stückes in Beziehung stehe, und sich mehr dem antiken Pathos, als der damals beliebten Luftspringerkunst nähern. Die Balletts, welche Gluck damals in Wien und von 1776—1780 in Paris nach diesen Grundsätzen schuf, galten für vollendete Leistungen eines reinen Geschmackes in der höheren Tanzkunst und trugen nicht zum wenigsten zu dem Erfolge seiner Opern bei den Franzosen bei.

Mit großer Meisterschaft charakterisiert Gluck durch einen Reichtum an feinen und geistvollen Zügen das Recitativ, das er aus dem Secco-Recitativ in das begleitende umwandelte. Daß er das freie Recitativ der Italiener in genialer Verwendung und Durcharbeitung an die Stelle der psalmodierenden Recitative setzte, wie sie bisher auf der französischen Bühne üblich waren, war wohl die durchgreifendste Neuerung seiner Opernmusik. Die musikalische Rhetorik ist seine Stärke und deshalb ist auch begreiflich, daß er mit dieser Kunst gerade in Paris den rechten Erfolg für seine reformatorischen Bestrebungen fand, wo der Boden durch die recitierenden Opern Lully's und Rameau's vorbereitet und die Verwendung des Chores in den Vorgängen der Bühne von jeher üblich war. Was man ihm zum Vorwurf machen kann, ist, daß er infolge seines falschen und von Berlioz (A travers chants, Paris 1862) mit Recht bekämpften Prinzips, daß die Musik dem breiten Dialog der Dichtung als Dienerin in jeder Wendung folgen solle, seine Kunst an einen nicht ebenbürtigen Gegenstand verschwendete; daß seine Musik, indem sie mit allen ihren Mitteln der Charakteristik die Worte des Dichters überwucherte, das Interesse der Hörer abschwächte und abspannte. Wohl nicht mit Unrecht findet A. B. Marx (Musik des 19. Jahrhunderts, Seite 82 ff.) den Grund für diese falsche Auffassung von dem Wesen und Zweck der dramatischen Musik in einem Mangel der Begabung Gluck's, die für die

polyphone Gestaltung des Dialogs, für die Entwicklung großer Ensembles und die thematische Verarbeitung eines großen, lebensvoll organisierten Satzes doch nicht ausreichte und ihn mehr zum geistigen als zum musikalischen Reformator befähigte. Gluck selbst bekennt seine Auffassung von dem Verhältnis der Musik zur Poesie klar in dem Widmungsschreiben, das er seiner Oper »Alceste« vorausschickte (Gazette de littérature), mit folgenden Worten:

« . . . . je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus; je crus, que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé, la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours».

So steht er in bezug auf musikalische Phantasie, in der unbegrenzten Freiheit und Unmittelbarkeit der Tongestaltung hinter Scarlatti, Händel und vielleicht selbst Hasse zurück. Er hat aber, was deren Tonwerken fehlte, das Musikdrama zu einer geschlossenen Kunsteinheit, zu einem höheren dramatischen Interesse emporgeführt. Erst ein Größerer mußte kommen, dem es gelingen sollte, durch seine unnachahmliche Kunst Orchester und Singstimmen bei voller Selbständigkeit zur dramatischen Einheit zu verschmelzen — Wolfgang Amadeus Mozart.

Mit »Orfeo ed Euridice« steht Gluck noch den bisherigen italienischen Opern mit ihrer mythologischen und allegorischen Handlung am nächsten. Fünf Jahre später (1767) fand seine Oper »Alceste«, die er in der Vorrede als eine Reformation der dramatischen Musik direkt ankündigte und welche auch wesentliche Neuerungen und viele bisher unbekannte musikalische Schönheiten enthielt, beim Publikum sehr kühle, bei der Kritik widerspruchsvolle Aufnahme. Die norddeutschen Kritiker: Agricola, Kirnberger, Forkel urteilten ungünstig über dieselbe und Friedrich der Große[1]), der sich mehrere Stücke daraus vortragen ließ, äußerte

1) Es ist vielleicht an dieser Stelle interessant, aus Georg Thouret's Abhandlung (1895 Programm Nr. 60 des Königstädtischen Gymnasiums zu Berlin) »Friedrich's d. Gr. Verhältnis zur Musik« die ästhetische Anschauung dieses großen Königs über Musik kennen zu lernen. »Die Musik«, schreibt er an den Grafen von Schaumburg-Lippe, »kommt in ihrer Wirkung der gewaltigsten und leidenschaftlichsten Beredsamkeit gleich. Gewisse Akkorde rühren und erregen die Seele in wunderbarer Weise; sie spricht zum Gemüt und wer davon Gebrauch zu machen versteht, der vermag seine Gefühle den Hörern mitzuteilen«.

1742 schreibt Friedrich d. Gr. an Algarotti: »Er preise die entzückende Melodie, deren geheimnisvolle Wirkungen das innerste Herz mit dem Zauber einer Melancholie umspinnen, in der die beruhigte Seele sich von der flüchtigen Sorge loslöst und das Glück kostet, das die Himmlischen genießen«. —

Friedrich d. Gr. zog die italienische Musik der französischen vor. Daß die fran-

sich direkt abfällig. — Als auch Gluck's dritte Oper »Paris und Helena« 1769 keinen Beifall gefunden und Anfeindungen seitens der Kritik, die er zwar mit bitterem Hohne zurückwies, zur Folge hatte, nahm er die Einladung des für seine Musik begeisterten Franzosen Bailli du Roullet, damals bei der französischen Gesandtschaft in Wien, nach Paris an. Du Roullet setzte ihm auseinander, daß seine reformatorischen Ideen den Tendenzen der großen Oper mehr als den Wiener Bühnen-Verhältnissen entsprächen und zweifellosen Erfolg verhießen, wenn er seiner Musik eine echte Tragödie zu Grunde legen würde. Als solche bezeichnete er ihm Racine's »Iphigénie en Aulide«, die er zu diesem Zwecke als Operntext einrichtete. Die Wahl dieses Stückes war günstig, insofern sich die französische Nation dem anerkannten Meisterwerke Racine's stets mit Interesse zuwandte, und es gelang Gluck, durch Verschmelzung italienischer und französischer Musik, besonders durch den charakteristischen Ausdruck der Recitative, der Chöre, des Balletts und des Orchesters eine Begeisterung in Paris zu entfachen, wie sie in der Académie royale seit Rameau's ersten Erfolgen nicht dagewesen. Im Spätherbst 1773 war Gluck, fast 60jährig, nach Paris gekommen, um die Annahme seiner Oper persönlich zu betreiben. Dies gelang ihm erst, nachdem er sich die Empfehlung der Dauphine Marie Antoinette, seiner ehemaligen Schülerin, verschafft und viele Widerstände bei den Direktoren überwunden hatte. Dann hatte er aber noch in sechsmonatlichen Proben[1]) die schwersten Kämpfe mit den widerstrebenden Sängern und Sängerinnen und dem Orchester zu bestehen. Endlich am 19. April 1774 fand die erste Aufführung der Iphigenie statt.

Die lobende Kritik, die diese Oper fand, war jedoch keine unbestrittene und das französische Publikum, durch die Erinnerung an den Buffonisten-Streit noch daran gewöhnt, in musikalischen Dingen mit Leidenschaft Partei zu ergreifen, spaltete sich vorläufig in die schon vorhandenen

---

zösische Musik »nichts tauge«, konnte man aus dem Munde des Königs öfters hören. — Nach dem siebenjährigen Kriege wollte er selbst von ihrer Tanzmusik nichts hören, nannte sie »zapplig« und ihre Schäferspiele, Menuette, Echos etc. »kindisch«.

1) Es wird berichtet, daß Gluck seine Partituren so nachlässig schrieb, daß nur er allein sie bei den Proben zu entziffern vermochte, weil die Stimmen der einzelnen Instrumente oft durcheinander geschrieben waren. Philidor übernahm gratis die Korrektur der Partitur zum Orpheus, was Duni wegen der vielen Fehler refusiert hatte. Desnoiresterres (Gluck et Piccinni) zitiert Seite 54 aus Favart's »Mémoires et correspondance littéraire«, Paris 1808, Band 2 S. 102, daß Philidor große Verehrung für Gluck empfunden und über die Schönheiten der Partitur des Orpheus Freudentränen vergossen habe. Berlioz will freilich feststellen, daß Philidor's Freundschaft nicht so uneigennützig gewesen wäre, daß er vielmehr die Romanze des Bastien in seiner kurz vor dem Orpheus 1764 aufgeführten Oper »Le sorcier« aus Gluck's Oper abgeschrieben hätte.

Geschmacks-Richtungen der Anhänger Lully's und Rameau's und der der italienischen Oper. Die Ersteren wollten in der neuen Oper nur die verderblichen Neuerungen der italienischen Musik erkennen, die Letzteren erblickten in ihr nur eine »tudesque« Modifikation der alten französischen Oper. Beide Parteien wollten absichtlich übersehen, daß ihr bisheriger Standpunkt veraltet und überwunden war und hatten das gemeinsame Gefühl, sich gegen den neuen Eindringling wenden zu müssen. Nur J.-J. Rousseau erklärte sich freimütig für widerlegt und widerrief geradezu seine Behauptung, daß die französische Sprache für die lyrische Tragödie unbrauchbar sei. Wie er schon das Streben Grétry's anerkannt hatte, so zollte er Gluck's Musik, als der wahrhaft dramatischen, aufrichtige Bewunderung. Grimm dagegen, der seine ganzen Theorien, mit denen er die altfranzösische Musik bekämpft hatte, über den Haufen geworfen sah, erkannte nur widerstrebend Gluck's Bedeutung an.

Caspar Michel, genannt Leblond, hat einen großen Teil der in diesen Jahren erschienenen Flugschriften, Journal-Artikel und besonders der Briefe Gluck's in einem Buche gesammelt, betitelt: »Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck (à Naples et à Paris 1781)«. Aus demselben ist für unsere Zwecke ein sehr ausführlicher Brief du Roullet's bemerkenswert (veröffentlicht im »Mercure de France«[1]), October 1772), welchen dieser aus Wien an M. Dauvergne, einen der Direktoren der großen Oper in Paris geschrieben hatte, um für Gluck's Opern Propaganda zu machen. Unter großen Lobeserhebungen über das Können Gluck's »qui est poète et musicien; partout on y reconnaît l'homme de génie et en même temps l'homme de goût: rien n'y est faible, ni négligé . . .« hebt er hervor, daß Gluck der französischen Sprache und Musik den Vorzug vor der italienischen gebe und seine Komposition von Racine's Meisterwerk das Interesse der französischen Nation sicher lebhaft erregen würde[2]).

1) Zu damaliger Zeit war der »Mercure de France« die angesehenste Zeitschrift; sie erschien monatlich. Dann gab es noch an Zeitungen in Paris: »La Gazette de France«, erschien Montag und Freitag; »le Courrier de l'Europe«, erschien Dienstag und Freitag und »le Journal de politique et de littérature«, welches am 5., 15. und 25. jeden Monats erschien. Die einzige tägliche Zeitung, die auch erst seit ganz kurzem existierte, war »le Journal de Paris«.

2) Die markanteste Stelle in du Roullet's Brief lautet: ». . . . . . M. Gluck, éclairé par sa propre expérience, a cru s'appercevoir que la langue italienne, plus propre par la répétition fréquente des voyelles, à se prêter à ce que les italiens appellent des passages, n'avait pas la clarté et l'énergie de la langue française; que l'avantage que nous venons d'accorder à la première était même destructif du véritable genre dramatique musical, dans lequel tout passage était disparate, ou du moins affaiblissait l'expression. D'après ces observations, M. Gluck s'est indigné contre les assertions hardies de ceux de nos écrivains fameux qui ont osé calomnier la langue française, en soutenant qu'elle n'était pas susceptible de ce prêter à la grande composition musicale».

Um die Wirkung dieses Briefes zu unterstützen, schrieb Gluck selbst noch einen Brief an den Redakteur des »Mercure de France« (veröffentlicht Februar 1773), in welchem er den Wunsch, seine Iphigenie in Paris aufgeführt zu sehen, offen ausspricht und unter Verbeugungen vor Rousseau, dessen Gegnerschaft er wohl mit Recht fürchtete, das Verhältnis zwischen Dichter und Komponist nach seiner Auffassung auseinandersetzt[1]. Er erklärt sich als Feind jeder nationalen Musik; die Musik sei eine internationale Kunst.

Interessant ist nun, wie sich das Verhältnis Gluck's zu Rousseau gestaltet hat. Nachdem er dessen Mistrauen durch seinen Besuch, zu dem ihm Corancez, Redakteur des »Journal de Paris«, die Erlaubnis verschaffte, überwunden hatte, verfehlte Rousseau keine Vorstellung des Orpheus, »selbst auf die Gefahr, wegen des großen Andranges zu ersticken«. Istel (»J.-J. Rousseau, als Komponist der lyrischen Szene Pygmalion«, Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft S. 67) schreibt sehr richtig: »In Gluck war ja der Mann entstanden, der, indem er Rousseau's Vor-

1) Der höchst interessante und bedeutungsvolle Brief Gluck's lautet in seinen Hauptstellen: «. . . . . Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme, sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes; l'imitation de la nature est le but reconnu qu'ils doivent tous se proposer; c'est celui auquel je tâche d'atteindre; toujours simple et naturelle, autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie point les trilles, les passages, ni les cadences que prodiguent les italiens. Leur langue, qui s'y prête avec facilité, n'a donc à cet égard aucun avantage pour moi . . . . mais ce que je crois qu'il m'est permis de dire, c'est que celle, qui me conviendra toujours le mieux, sera celle où le poète me fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions . . . . .

. . . . . J'avoue que je l'aurais (Iphigénie) produite avec plaisir à Paris, parce que par son effet et avec l'aide du fameux M. Rousseau de Genève, que je me proposais de consulter, nous aurions peut-être ensemble, en cherchant une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, pu fixer le moyen que j'envisage de produire une musique propre à toutes les nations, et de faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales.

L'étude que j'ai faite des ouvrages de ce grand homme sur la musique, la lettre entre autres dans laquelle il fait l'analyse du monologue de l'Armide de Lully, prouvent la sublimité de ses connaissances et la sûreté de son goût, et m'ont pénétré d'admiration. Il m'en est demeuré la persuasion intime que s'il avait voulu donner son application à l'exercice de cet art, il aurait pu réaliser les effets prodigieux que l'antiquité attribue à la musique. Je suis charmé de trouver ici l'occasion de lui rendre publiquement ce tribut d'éloges que je crois qu'il mérite». . . . . . .

Sollte dies Kompliment für Rousseau nicht mehr aus Berechnung und Furcht vor dessen litterarischer Gegnerschaft aus Gluck's Feder geflossen sein als aus innerer Überzeugung? Den Komponisten Rousseau hat er doch stets nur als Dilettanten betrachtet.

urteil von der Unverwendbarkeit der französischen Sprache zu nichte machte, des großen Genfer's Theorien über die dramatische Musik und gerade über das récitatif obligé herrlich verwirklichte.« Auch G. Desnoiresterres (Gluck et Piccinni, 1872, S. 112/113) hebt hervor, daß Rousseau alle Vorstellungen der Oper »Orphée« besuchte, die ihn mit dem Leben wieder ausgesöhnt habe. Er schreibt:

«Le citoyen de Genève, à une autre époque, avait crié bien haut que jamais on ne ferait de bonne musique sur des paroles françaises; Iphigénie et Orphée étaient la démonstration la moins équivoque du peu de fondement d'une pareille assertion. Complètement sous le charme, il ne sembla pas se rendre compte de l'éclatant démenti que lui donnait le compositeur allemand, et longtemps il fit l'accueil le meilleur et le plus affectueux au chevalier». Rousseau selbst äußerte sich: «Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose». (La Harpe, Corr. litt. I 25). Als Marmontel ihm den Einwand machte, daß Gluck die Melodie fehle, erwiderte Rousseau: «Je trouve que le chant lui sort par tous les pores» —, »daß der Gesang ihm durch alle Poren dringt« (Journal de Paris, 1778, p. 998). Und als man ihn nach seiner Meinung über die Oper »Azolan» von Floquet befragte, die nach Orphée gegeben wurde, sang er statt aller Antwort die Arie: «J'ai perdu mon Eurydice». (La Harpe, ebenda).

Und auch Grimm bestätigt die Bekehrung Rousseau's durch die Macht der Gluck'schen Musik, rühmt dessen Mut, sich selbst zu desavouieren, indem er in seiner Corr. litt. X, 416 jene etwas ironische Bemerkung macht, die wir bereits Seite 27 citiert haben.

Freilich konnte bei Rousseau's Charakter eine Freundschaft auch mit Gluck nicht von langer Dauer sein und Corancez erzählt, daß Rousseau einmal dem Meister ganz plötzlich erklärte, daß er es nicht ansehen könne, wie dieser in seinem Alter vier Treppen zu ihm hinaufsteige; er möge es unterlassen. Der arme Gluck weinte noch am nächsten Tage über diese Abweisung. Seinen wahren Beweggrund verriet Rousseau aber, als er dann zu Corancez sagte:

«Croyez-vous, que M. Gluck, qui a toujours travaillé sur la langue italienne, langue si favorable à la musique, l'ait abandonnée pour la langue française, qui en tout point lui résiste, uniquement pour vaincre une difficulté? Ne voyez-vous pas, que j'ai avancé qu'il était impossible de faire de bonne musique sur la langue française, et qu'il n'a pas pris ce parti que pour me donner un démenti?»

In unerfreulichem Gegensatz zu Rousseau's Bekenntnisliebe steht die erzwungene Art, mit der Grimm den zweifellosen Fortschritten in Gluck's Opern gerecht wird, und die Wandelbarkeit seiner Kritiken.

Um der neuen Richtung seiner Bühnenwerke noch mehr Geltung zu verschaffen, hatte Gluck, von du Roullet unterstützt, eine textliche und musikalische Umarbeitung seiner älteren Oper »Orphée et Eurydice« unter-

nommen, die noch im August 1774 in Paris mit großem Erfolg aufgeführt wurde und auch Grimm so begeisterte, daß er die Musik dieser Oper erklärt für »la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France«. Er vergaß, daß er, allerdings 10 Jahre früher, am 15. Juli 1764, als er den Tod Algarotti's berichtet, über dieselbe Oper gelegentlich ihrer Aufführung in Wien geschrieben hatte:

«Cet ouvrage, dont j'ai eu occasion de voir la partition, m'a paru à-peu-près barbare. La musique serait perdue, si ce genre pouvait s'établir; mais j'ai trop bonne opinion des Italiens, nos seuls maîtres dans les arts, pour craindre que ce faux genre leur plaise jamais».

Man vergleiche ferner den Seite 27 mitgeteilten Bericht vom 19. April 1774 über die Erstaufführung von Gluck's Iphigenie, der mit dem Ausdrucke der höchsten Anerkennung für den Komponisten schließt, und die vorsichtige Art, mit der er in den späteren Kritiken seine eigene Meinung zurückhält, und es ist ersichtlich, daß Grimm es nur schwer überwand, daß die Reform der französischen Oper durch den deutschen Meister und nicht durch die von ihm so bevorzugte italienische Musik bewerkstelligt wurde. So diplomatisch er sich in seinen ferneren Recensionen auch auf die Wiedergabe der Urteile der Pariser Gesellschaft beschränkt — den überzeugenden Schönheiten von Gluck's »Armide« (Seite 39) und Gluck's »Alceste« (Seite 40) kann er sich doch nicht verschließen. Ganz überwältigt von dem Eindrucke von Gluck's »Iphigénie en Tauride« (Seite 40), weiß er die Ursache des Erfolges nur auf die Neuheit der Musikgattung zu schieben.

Sein Herz geht aber erst wieder ganz auf, als Gluck Paris den Rücken gekehrt hat und er nach dessen Abreise, wie von einem Alp befreit, seine Vorliebe für die italienische Musik in begeisterten Recensionen über Piccinni's Oper »Didon« und Sacchini's »Cid« ausströmen lassen kann. Er glaubt seinem Gewissen Genüge zu tun, wenn er Gluck das Verdienst läßt, »die französische Oper von ihrer alten Psalmodie befreit« und die Erfolge von Piccinni und Sacchini vorbereitet zu haben. Die Bedeutung des Genius Gluck's, das Verständnis für ihn ist Grimm wohl nie ganz aufgegangen. —

Nach Wien zurückgekehrt, ging Gluck an eine fast gänzliche Umgestaltung der »Alceste«, die, im April 1776 bei ihrer Première in Paris mehr als kühl aufgenommen, sich erst allmählich die Gunst des Publikums erwerben konnte. Die inzwischen ebenfalls in Paris aufgeführte einaktige Oper Gluck's »L'arbre enchantée« (Februar 1775) und das Opernballet »La Cythère assiégée« (August 1775) hatten nur einen Respekterfolg. Grimm nennt deren Musik »lourde et négligée, son chant monotone et commun« und im Gegensatz dazu die Musik zu »La Colonie« von Sacchini, welche in der comédie italienne aufgeführt wurde »la plus

sublime musique que l'on ait entendue à Paris depuis la serva padrona de Pergolèse . . . .; cette musique est bien faite pour dégoûter le public du chant lourd et monotone de l'Académie royale«. (Corr. litt. XI, 121, 127). Um daher seinen Widersachern die Vorzüge seiner Musik noch deutlicher zu demonstrieren, unternahm Gluck es jetzt, die beiden alten Operntexte von Philippe Quinault (1638—1688): »Roland« und »Armide« neu zu komponieren.

Die vorstehenden Kritiken Grimm's lassen schon vermuten, daß die Anhänger der Italiener nicht ruhen würden. Nachdem die Académie royale de musique ihre Pforten einem fremdländischen Komponisten einmal geöffnet hatte, wollten auch sie mit einem der ersten italienischen Meister in dieselben einziehen. Sie beriefen mit Unterstützung der Dubarry, der Nachfolgerin der Pompadour in der Gunst des Königs, und des einflußreichen italienischen Gesandten Marchese Caraccioli den damals angesehensten italienischen Opern-Komponisten Piccinni nach Paris, für den Marmontel es übernahm, denselben Quinault'schen Operntext »Roland«, den Gluck in Bearbeitung hatte, als Libretto einzurichten. Der briefliche Protest Gluck's, der von Ärger und beleidigtem Stolz diktiert, auch viele Ausfälle gegen Marmontel enthielt, wurde in der »année littéraire« 1776, T. VIII, S. 322 publiciert und eröffnete nun jenen vielbeschriebenen Krieg zwischen den Gluckisten und Piccinnisten, der den Partei-Fanatismus des ganzen Publikums erfaßte. Die Wortführer der Partei Gluck's waren Marie Franç. Louis Gand-Leblanck, Bailli du Roullet (1716—1786), sein getreuer Beschützer, und die beiden Leiter der »Gazette littéraire de l' Europe«: der Abbé de Grandchamps Franç. Arnaud (1721—1784) und besonders J. Bapt. Antoine Suard. Namentlich der Letztere sprang immer ein, so oft Gluck von neuem angegriffen wurde, und veröffentlichte zu seinen Gunsten in der »Gazette du soir« die geistvollen und scharfen »Petites Lettres de l' Anonyme de Vaugirard«, als welcher Anonymus Suard in ganz Paris bekannt war. Die Wortführer der Piccinnisten waren: Pierre Louis Ginguené (1748—1816), der Dichter J. Fr. Marmontel (1723—1799) und der ärgste Gegner Gluck's, J. Fr. de Laharpe (1739—1803), der Redakteur des »Journal de Paris«, das seine Spalten den Angriffen auf Gluck bereitwillig öffnete. Marmontel's Schrift zu Gunsten Piccinni's war betitelt: »Essai sur la révolution de la musique en France«.

Nie wohl hat die Musik vordem und nachdem soviel Intriguen, aber auch soviel Geist und Witz in Zeitschriften und Epigrammen entfesselt. Natürlich spielte der Streit auch auf das persönliche Gebiet hinüber. Die Piccinnisten verließen z. B. in corpore und mit Geräusch den Saal in einem Konzert, in dem eine Arie von Gluck angezeigt war, zogen sich aber den allgemeinen Spott zu, als sich später der Italiener Jomelli

als deren Komponist herausstellte. (Grimm, Corr. litt. X, 440). Der Kampf wurde fast noch erbitterter, als es vor 22 Jahren der Buffonisten-Streit gewesen ist. Man fragte nicht mehr: »Ist er ein Jansenist, ein Philosoph, ein Frömmler?« sondern: »Ist er ein Gluckist, ein Piccinnist?« und die Antwort auf diese Fragen entschied alle anderen. (A. Schmid, Gluck, Leipzig 1854, S. 294).

Mitten in diesem Gefecht der Geister kam der bequeme und friedliebende Piccinni am 31. Dezember 1776 nach Paris, von allen Komponisten mit Ausnahme des eifersüchtigen Grétry begrüßt, und fühlte sich bei seinem durchaus kampfunlustigen Naturell höchst unbehaglich, das Schiboleth eines Kampfes zu sein, in welchem er sich schon wegen seiner völligen Unkenntnis der französischen Sprache gegen den kriegsgewandten Gluck und seine Anhänger im Nachteile befand. Da er sich die genügende Kenntnis der französischen Sprache erst von Marmontel, seinem Librettisten, beibringen lassen mußte, so ging seine Komposition nur sehr langsam vorwärts.

Gluck war indessen im Juli 1777 nach Paris zurückgekehrt und begann die Proben zu seiner Oper »Armide«, deren Erstaufführung im September desselben Jahres wiederum zunächst eine Enttäuschung brachte und erst später eine gerechtere Beurteilung fand. Mit dieser Oper hatte der Meister den Boden der Antike verlassen und zum ersten Male das phantastische Reich der Romantik betreten. Die laue Aufnahme, welche Armide bei der Première fand, enttäuschte Gluck umsomehr, als er sich grade von dieser Oper den größten Erfolg versprochen hatte. In einem Briefe an Bailli du Roullet (Année littéraire 1776 VIII, 322) schildert er seine Hoffnungen auf dieses Werk und dessen Vorzüge, wie folgt:

> «. . . . . j'ai tâché d'y être plus peintre et plus poète que musicien . . . . . je vous confesse, qu'avec cet opéra, j'aimerai à finir ma carrière. Il est vrai que pour le public, il faudra au moins autant de temps pour le comprendre, qu'il lui en a fallu pour comprendre l'Alceste. Il y a une espèce de délicatesse dans l'Armide qui n'est pas dans l'Alceste: car j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages, de manière que vous connaîtrez d'abord à leur façon de s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera, ou une suivante etc. Il faut finir, autrement vous croirez que je suis devenu fou ou charlatan» . . . . .

Und als Seitenhieb auf die Italiener fügt er hinzu:

> «. . . . . Au reste, vous avez grande raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs français; car, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si l'on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté».

Laharpe greift Gluck's »Armide« heftig an und dieser antwortet ihm mit einem zornigen, immerhin sachlich belehrenden Schreiben, dem wir folgende Stellen entnehmen:

«J'avais eu la simplicité de croire jusqu'à présent qu'il en était de la musique comme des autres arts, que toutes les passions étaient de son ressort, et qu'elle ne devait pas moins plaire en exprimant l'emportement d'un furieux et le cri de la douleur, qu'en peignant le soupir de l'amour.

«Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux».

«Je crois ce précepte vrai en musique comme en poésie. Je m'étais persuadé que le chant, rempli partout de la teinte des sentiments qu'il avait à exprimer, devait se modifier comme eux, et prendre autant d'accents différents qu'ils avaient de différentes nuances; enfin que la voix, les instruments, tous les sons, les silences mêmes, devaient tendre à un seul but qui était l'expression, et que l'union devait être si étroite entre les paroles et le chant, que le poëme ne semblât pas moins fait sur la musique que la musique sur le poëme».

Eine echte Kunstanschauung offenbart sich in diesen Zeilen, wie in den folgenden, mit denen er den stets bereiten »Anonyme de Vaugirard« zur Hülfe ruft:

«Lorsque j'ai considéré la musique non pas seulement comme l'art d'amuser l'ouïe, mais comme un des plus grands moyens d'émouvoir le cœur et d'exciter les affections, et qu'en conséquence j'ai pris une nouvelle méthode, je me suis occupé de la scène, j'ai cherché la grande et forte expression, et que j'ai voulu surtout que toutes les parties de mes ouvrages fussent liées entre elles. . . . . .»

Übrigens ist Grimm gerecht genug, die Schönheiten der »Armide« anzuerkennen, so vorsichtig er auch mit seiner eigenen Meinung zurückhält. Im Dezemberheft 1777 (Corr. litt. XII, 34) schreibt er:

«. . . . on s'accorde à trouver dans cet ouvrage beaucoup de difficultés vaincues, des chœurs d'une grande beauté, quelques idées neuves, quoique peut-être déplacées, mais en général la facture la plus suivie et la plus savante qu'il ait jamais faite, au moins pour notre théâtre».

Von neuem entbrannte die Partei-Leidenschaft, als nun endlich auch die Proben zu Piccinni's Oper »Roland« begannen. Der verzweifelnde Piccinni, zu dem Gluck übrigens persönlich in so gutem Verhältnisse stand, daß er ihn sogar bei den Proben unterstützte und die Sänger und das Orchester in Ordnung zu halten suchte, fürchtete mit solcher Bestimmtheit einen Mißerfolg, daß er für den Tag nach der Première bereits seine Abreise festgesetzt hatte. Statt dessen erlebte er am 27. Januar 1778 mit seiner Oper einen glänzenden Triumph.

Dessen ungeachtet war Gluck's geistige Herrschaft in Paris doch so gut wie gesichert, wenn auch alle seine Opern durch die im Vergleich mit den bisherigen Musikdramen ganz ungewohnten Effekte bei der Erstaufführung stets mehr frappierten als gefielen und sich wegen der Neuheit der Musik erst ganz allmählich die Gunst des Publikums, dann allerdings in immer steigendem Maße erwerben konnten. So verhielt es sich

mit der »Armide«; so früher mit der »Iphigenie« und so war auch — wie wir schon oben bemerkten — seine »Alceste«, die er für Paris zum Teil nach den Vorschlägen Rousseau's in dessen »Observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck« umgearbeitet hatte, bei der Erstaufführung am 23. April 1776 zum Gaudium der Piccinnisten-Partei beinahe durchgefallen, fand aber dann bald solchen Applaus, daß sie 38 Vorstellungen erlebte. Der widerstrebende Grimm freilich sucht durch eine lange, gewundene Auseinandersetzung über den Unterschied des Stils in der gesprochenen Tragödie und der tragédie lyrique zu begründen, weshalb die Musik in »Alceste« nicht den Anforderungen einer großen Oper entspreche:

«on se plaint de ce qu'il ne développe pas assez ses idées, de ce qu'il ne soutient pas et de ce qu'il ne varie point assez ses modulations; on se plaint de ce qu'il confond souvent des genres tout-à-fait opposés; on lui reproche enfin de manquer d'élégance, de noblesse et de donner à notre langue un accent tout-à-fait tudesque et sauvage». (Corr. litt. XI, 262).

Nach und nach ging dem Publikum das Verständnis für die vielen Schönheiten der neuen Tonschöpfungen doch auf, so daß sie immer mehr in die Herzen ihrer Hörer drangen. Auch knüpften Gluck's Werke so sehr an die altfranzösische Tradition an und zeigten dabei jedenfalls einen so großen musikalischen und dramatischen Fortschritt, daß es den Franzosen schmeichelte, ihre nationale Oper sich mit Erfolg gegen die italienische behaupten zu sehen. So begann man über »Iphigénie en Aulide« allmählich Lully, Rameau und die Italiener zu vergessen, und die »Iphigénie en Tauride« übte sogleich bei ihrer ersten Aufführung am 18. Mai 1779 so mächtige Wirkung aus, daß Grimm sich den großen Erfolg dieser Première nur durch die Perplexität über das neue Genre der Musik zu erklären versteht. Aber auch er war so überwältigt, daß er zwar gezwungen und mit manchen Einwendungen, aber doch höchst anerkennend schreiben muß (Corr. litt. X, 188):

«Je ne sais pas si c'est là du chant, mais peut-être est-ce beaucoup mieux. Quand j'entends Iphigénie, j'oublie que je suis à l'Opéra; je crois entendre une tragédie grecque, dont Le Kain et Mlle Clairon auraient fait la musique».

Mit diesem Tonwerke war Gluck's Sieg und Vorherrschaft auf der französischen Opernbühne endgültig entschieden. Somit war es in Wahrheit die Tonkunst des deutschen Genius, welche ihre Überlegenheit über die italienische und französische Oper erwies und von jetzt ab für die Zukunft behauptete. Während unter dem bloßen Einflusse der italienischen Musik die französische Oper ihrem Untergange zugeeilt und zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken wäre, verdankt sie der Befruchtung durch

deutsche Musik die Fortdauer ihrer nationalen Existenz. Und Gluck war ihr Regenerator!

Für die weitere Entwickelungsgeschichte der großen Oper ist nun noch kurz anzuführen, daß sie, um auch den Anhängern der alten Geschmacksrichtung Rechnung zu tragen, die Oper »Castor und Pollux« 1778/79 mit so enormem Erfolge wieder aufnimmt, daß noch bei der zwölften Vorstellung Hunderte von Leuten an der Kasse abgewiesen werden mußten. Grimm verhöhnt sie mit dem Ausrufe (Corr. litt. XII, 173): »Intrépides amateurs du plain-chant! vénérable soutien du goût de nos aïeux!« Desnoiresterres (Gluck et Piccinni, S. 247) glaubt die Erscheinung mit der nationalen Eigenliebe der Franzosen erklären zu können, wenn er schreibt:

> C'était, avouons-le, bien plus une manifestation de l'amour-propre nationale qu'un enthousiasme véritable à l'égard d'une musique, que la musique de Gluck avait rendue surannée.» Er zitiert Adamson, der sich gleichfalls darüber äußert: «Le contraste de la fureur pour aller à ce spectacle avec le froid et l'ennui qui règnent dans l'assemblée est étonnant, et il faut voir par ses yeux cette merveille.» (John Adamson, Mémoires secrets XII, 168.)

Die Maxime des neuen Operndirektors Devismes (in manchen Büchern heißt der Name de Vismes du Valgay), der sich 1778 das Recht erwirkt hatte, tägliche Vorstellungen geben zu dürfen, während bis dahin wöchentlich nur viermal im Winter, dreimal im Sommer gespielt wurde, galt dem Streben, vor allem das Publikum anzulocken, und deshalb öffnete er die Pforten der Académie royale allen Richtungen: den Gluckisten, Piccinnisten, den Italienern und den Anhängern der nationalen Musik. Den Verehrern Rameau's spendete er den »Castor«, selbst »Thésée« von Lully versprach er wieder aufzunehmen, und so gab er in derselben Woche die Opéras-bouffes von Anfossi, Paisiello, Sacchini und die großen Opern von Gluck, Piccinni und Rameau. Aber Devismes' Disciplin war zu streng und seine Verordnungen empörten die Figurantinnen und Ballerinen, so daß er zum Schutze gegen deren Insubordination sogar Verhaftsbefehle erwirken mußte. Schließlich war er gezwungen, da er in den Jahren 1778 und 79, trotz einer jährlichen Subvention von frcs. 80,000 seitens der Stadt, 200,000 frcs. Schulden gemacht hatte, die Verwaltung der Oper wieder an die Stadt abzugeben und die Direktion unter der Kontrolle des Schatzmeisters der Stadt Paris zu behalten.

1780 hatte »Didon« von Piccinni einen großen Erfolg: ebenso »le Cid« von Sacchini. Wenn auch Grimm die Oper »Didon« in seiner Corresp. litt. XI, 496 sehr herausstreicht, so sagen seine Zeilen doch mehr als er beabsichtigt, wie viel Dank die französische Oper dem deutschen Orpheus schuldet und wie alle Komponisten, selbst Piccinni unter seinem Einflusse stehen:

«Les zélateurs de Gluck, ces ennemis si injustes et si décourageants du talent de son rival, sont les plus grands partisans de Didon et prétendent que Piccinni s'est fait Gluckiste. Ils ne font point attention que le grand changement opéré dans le faire musical de ce grand compositeur n'est essentiellement produit que par l'intérêt du sujet, la marche dramatique du poëme (par Marmontel) et sa coupe plus semblable à celle, dont l'Iphigénie en Aulide a donné un excellent modèle.»

Und noch offener erkennt er Gluck's Talent und Verdienst um die enormen Fortschritte der französischen Oper in den letzten 8 Jahren in folgenden Zeilen an, die er (Corr. litt. XIII, 405) im Herbst 1783 veröffentlichte, wenn er auch bei seiner einseitigen Vorliebe für die italienischen Komponisten Gluck nur als den Schrittmacher für Piccinni und Sacchini hinstellt:

«Notre scène lyrique acquiert tous les jours; la révolution qu'elle a éprouvée depuis huit ans est prodigieuse. On ne peut refuser au chevalier Gluck la gloire de l'avoir commencée; c'est ce génie puissant et vraiment dramatique, qui a chassé, le premier, de ce théâtre la monotonie, l'inaction et toutes ces longueurs fastidieuses qui y régnaient depuis plus d'un siècle: il fallait peut-être que sa manière un peu dure et son chant participant encore de la psalmodie française, préparassent nos oreilles à recevoir les impressions plus douces, aussi sensibles au moins, et sûrement plus mélodieuses, que nous font goûter aujourd'hui les ouvrages de Piccinni et de Sacchini. L'amour de l'art et les succès de Didon et de Chimène nous obligent d'en faire l'aveu; nous devons peut-être à Gluck ces deux sublimes chef-d'œuvres; si de sa massue lourde et noueuse il n'eût pas renversé l'ancienne idole de l'Opéra français, cette nation légère, et tenant toujours à ses vieilles erreurs, par la raison même qu'elles sont vielles et siennes, eût repoussé encore les Roland, les Renaud, les Didon, les Chimène, comme elle repoussa, il y a trente ans, les chefs-d'œuvre de Léo, Boranelli, Pergolèse et Galuppi.» Und Meister bemerkt in einer Fußnote hierzu: «M. Gluck pourrait bien être ici dans le cas de la plupart de ceux qui ont fait de grandes révolutions: ils ne savaient guère ce qu'ils faisaient. Ce qu'il y a de certain, c'est que, si son génie nous a conduits au bon goût de la musique, c'est par un étrange détour. On peut arriver en Italie en passant par la Bohème (!!), mais n'était-ce pas au moins pour nous le chemin d'école?»

Diese Anspielung auf den »petit prophète de Boehmischbroda« ist wohl ein ziemlich weit hergeholtes Kompliment für Grimm's fragliches Verdienst um den Aufschwung der französischen Oper. —

Am 15. Januar 1785 gab die Académie royale »La caravane« von Grétry, welcher Oper die Gluckisten, um Piccinni zu verdunkeln, einen demonstrativen Beifall bereiteten. In den nächsten Jahren werden mit wechselndem Erfolge noch mehrere Opern von Piccinni, die Grimm in den begeistertsten Kritiken — »il n'est point de musique au monde qui nous ait fait éprouver l'impression d'un charme plus pur et plus soutenu« — herausstreicht, und von Sacchini gegeben, den Grimm zu sehr gluckisiert

(»gluckiné«) nennt. Auch werden im März 1782 »spectacles coupés« gegeben, das sind »actes détachés« aus drei verschiedenen Opern. Im Jahre 1784 wurde die Oper »Die Danaiden« von Salieri mit großem Beifall aufgeführt; man hielt zuerst Gluck für den Verfasser. Salieri hatte sich ganz mit Gluck'schem Geiste durchtränkt, und ebenso stehen alle französischen Opern-Komponisten nach Gluck unter dem Einflusse seines Genius, wie unter den Einwirkungen Mozart's und der durch Haydn zur Blüte gebrachten deutschen Instrumentalmusik. Als die bedeutendsten unter diesen Komponisten, die übrigens zum Teil gar nicht Franzosen waren, wollen wir die folgenden kurz aufzählen und ihre bekanntesten Werke in Klammern hinzufügen:

Joh. Christ. Vogel 1756—1788 (»la Toison d'or«, die dreiaktige Oper »Démophon« 1789 nach seinem Tode in Paris aufgeführt); — Antonio Salieri 1750—1825 (dessen Oper »les Danaïdes« eine glänzende Aufnahme fand und der in Wien eine Rivalität mit dem soviel größeren Mozart versuchte); — Étienne Méhul 1763—1817 (dessen »Joseph in Egypten« noch heute gegeben wird); — Jean François Le Sueur 1760—1837, der Lehrer und Vorläufer von Berlioz, seit 1804 Hofkapellmeister Napoléons I. (»Ossian oder les Bardes«, »Le triomphe de Trajan«, außerdem viele Messen und Oratorien); Gasparo Spontini 1774—1851 (»Vestalin« 1807, »Ferdinand Cortez« 1809, »Olympia« 1819); — Luigi Cherubini 1760—1842, der bedeutendste aller Tonsetzer, die nach Gluck für die französische Bühne komponiert haben (1788 seine Oper »Démophon«, 1797 »Medea«, 1800 »der Wasserträger [les deux journées]«, 1803 »Anacréon«, 1813 »les Abencérages«, 1833 »Ali Baba«; als bedeutende Kirchenmusik auch hervorzuheben sein berühmtes Requiem und sein großes doppelchöriges Credo a cappella); — Jaques Halévy 1799—1862 (»Die Jüdin« 1835). — Giacomo Meyerbeer (1791—1864) darf man wohl als deutschen Komponisten in Anspruch nehmen. — Alle diese Tonsetzer der französischen Bühne waren stark mit deutschen und italienischen Bildungs-Elementen durchsetzt. Aber trotz der verschiedenen Nationalitäten dieser Komponisten behauptete die französische Oper ihren National-Charakter durch die eigene Art ihres Pathos, die ihr eigentümliche Erregtheit in der musikalischen Deklamation und besonders durch den Zuschnitt der Handlung, der immer noch auf die alten musikalischen Quellen des Balletts und des Chores Rücksicht nimmt.

Als Epigonen Grétry's sind noch zu nennen: Franç. Jos. Gossec 1733—1829, dessen einst sehr beliebte Operetten längst verklungen sind; Nicolas d'Alayrac 1753—1809, von dessen 50 Opern »Die beiden Savoyarden« sehr beliebt waren; Nicola Isouard 1775—1818 (»Aladin oder die Wunderlampe«); dann der bedeutendere Franç. Adrien Boieldieu 1775—1834 (»Kalif von Bagdad«; sein Höhepunkt die »weiße Dame«

1825); Franç. Esprit Auber 1782—1871 (»Stumme von Portici, Maurer und Schlosser, Fra Diavolo«); L. J. Ferd. Hérold 1791—1833 (»Zampa«); Ad. Charles Adam 1803—1856 (»Postillon von Lonjumeau«). Ihren Gipfelpunkt, alle anderen Werke weit überragend, erreichte die französische Musik in den Kompositionen des genialen Hector Berlioz 1803—1869, des großen Instrumentalmeisters und Begründers der modernen Programm-Musik, dessen Tonschöpfungen zwar erst spät die verdiente Anerkennung fanden, aber heute ebenso in Deutschland, wie in Frankreich hochgeschätzt werden. —

Im October 1779 hatte Gluck Frankreich verlassen, um es nicht wiederzusehen; am 15. November 1787 ist er in Wien gestorben. Sein Rivale Piccinni hat ihm in einem Briefe im »Journal de Paris« einen überaus ehrenden Nachruf gewidmet und eine Subskription vorgeschlagen, um an seinem Todestage alljährlich ein Konzert ausschließlich aus Gluck's Werken aufzuführen und dadurch nicht bloß diese, sondern auch den Charakter ihrer Wiedergabe in seinem Geiste den kommenden Geschlechtern zu überliefern; mit seinen Worten:

> «pour transmettre .... l'esprit et le caractère de l'exécution de ses compositions aux siècles, qui succéderont à celui qui a vu naître ces chefs-d'œuvre, et comme un modèle du style et de la marche de la musique dramatique qu'il importe de retracer aux jeunes artistes, qui se destineront à la musique théâtrale.» (Grimm, Corr. litt. XV, 180 ff.)

Und Grimm wiederholt das Geständnis Piccinni's:

> «le théâtre lyrique doit à ce grand compositeur ce que la scène française doit à Corneille .... et nous croyons qu'en s'exprimant ainsi, M. Piccinni a parlé le langage de la postérité .... C'est surtout à la France à regretter dans la personne de chevalier Gluck, mort a Vienne, un compositeur, dont le nom marquera une époque dans l'histoire de la musique.»

Dieses Zeugnis des Rivalen und die endliche Anerkennung eines Widerstrebenden zu Ehren des großen deutschen Meisters mögen den Schluß dieses Abschnittes bilden.

II. Abschnitt.

Die Encyklopädisten.

> «Éclairer son siècle, c'est travailler pour les siècles à venir; quelle plus douce récompense pour le philosophe et la philosophie!»
>
> Grimm, Corr. litt. XVI, 407.
>
> »Wir sind nichts; was wir wollen, ist Alles.«
>
> Hölderlin.

Einleitung. In dem verhältnismäßig kleinen Ausschnitt der Entwicklungsgeschichte der Menschheit, welchen unsere historischen Kenntnisse umfassen und den wir »Weltgeschichte« nennen, ist das 17. Jahrhundert wohl unstreitig das bedeutendste, das 18. Jahrhundert das interessanteste.

Die Bedeutung des 17. Jahrhunderts liegt in der Unterwerfung der Natur unter den menschlichen Geist, nicht durch philosophische Spekulationen, sondern durch Erforschung der Naturgesetze mittelst Induktion und Experiment. — Das 18. Jahrhundert nennen wir das Jahrhundert der Aufklärung, die Franzosen mit größerem Recht das philosophische Jahrhundert, weil in keinem früheren Zeitalter die Philosophie an der Hand der naturwissenschaftlichen Fortschritte einen solchen universellen Einfluß auf die Geister der ganzen Welt gewonnen hat und so stark in die tieferen Schichten des Volkes eingedrungen ist. Die Philosophie griff direkt in den Gang der politischen und sozialen Entwicklung ein, sie vernichtete die verrotteten Zustände des Staates und der Gesellschaft und schuf neue Formationen, die erst im 19. Jahrhundert weiter ausgebildet wurden.

Mit dem Kampf gegen die unhaltbaren politischen und sittlichen Zustände verband sich der Kampf gegen die Allgewalt der katholischen Kirche, welche sich dem Andrängen der modernen Anschauung und Naturwissenschaftslehre entgegenstellte. Während aber Voltaire noch an dem Glauben an die Persönlichkeit Gottes und an die persönliche Unsterblichkeit festhält (»Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer«), sind seine Zeitgenossen Diderot und die Encyklopädisten die Träger des offenen und entschlossenen Materialismus. Der Deismus wird Atheismus. Ihre krasseste Entwickelung findet diese Richtung in den Büchern von

de la Mettrie (Homme machine), Holbach (Système de la nature), Condillac (Traité de sensation) und Helvétius (Sur l'esprit), der als der Vorläufer der Revolution angesehen werden kann, die durch die politische Unfähigkeit Ludwigs XV und die Maitressen-Wirtschaft der Pompadour großgezogen wurde.

Ebenso umstürzend wirkte der philosophische Kreis, welcher damals die intellektuale Bewegung der französischen Hauptstadt leitete, auf dem Gebiete der Kunst und Literatur, indem er sie von dem höfischen, nur zur Verherrlichung des Königtums dienenden Einflusse befreite. Die im leeren Schematismus verknöcherte Kunstrichtung, welche man wegen ihrer dem Altertum entlehnten Formen und Gestalten fälschlich Klassicismus nannte, wurde wieder der Naturwahrheit zugeführt. Mit dem Abbröckeln des monarchischen Staatsgebäudes mußte auch der Klassicismus als künstlerischer Abglanz jener Monarchie immer mehr verfallen und neuen Kunstformen Platz machen, wenn auch deren Entwickelung durch die politische Gährung der Zeit wenig begünstigt wurde.

Rousseau's Ruf: »Retournons à la nature« konnte deshalb so lauten Wiederhall finden, weil er die Anhänger, wie die Gegner der materialistischen Weltanschauung zu befriedigen im stande war. Rechnen wir zu den Letzteren den freigeistigen, aber dem Deismus durchaus anhängenden Voltaire, so ersehen wir aus seiner Philosophie (in seinem Aufsatze: Amour de Dieu), wie er die Natur als höchstes Kunstwerk betrachtet und seine Liebe zu Gott im wesentlichen gleich ist der Liebe zu einem Künstler, dessen ausgezeichnetes Werk uns ergreift und entzückt. Die Materialisten wiederum, welche den Zusammenhang alles Geschehens und Empfindens in die unverrückbaren Gesetze der Natur verlegen, der die Menschen auch die schönsten Triebe und Gefühle verdanken, finden die Erklärung des wahrhaft Schönen natürlich in der Nachahmung dieser höchsten Meisterin und begreifen, daß die Kunst auf die Höhe der absoluten Schönheit nur gelangen kann durch die »imitation de la nature«. Diese allein ist das Heilmittel für alle Entartung und Langeweile, wie sie der Klassicismus geschaffen hatte.

Nicht weniger bedeutend als in Frankreich wurde der Einfluß der französischen Aufklärungs-Literatur in dem übrigen Europa, am größten in Deutschland. Goethe nannte Rousseau's »Émile« das »Natur-Evangelium der Erziehung« und Diderot, dessen »Rameau's Neffe« und »Versuch über die Malerei« er ins Deutsche übersetzte, den »wahren Deutschen unter den französischen Schriftstellern«. Ebenso wie Kant und Pestalozzi von Rousseau beeinflußt werden, wird Lessing's Kunstanschauung durch Diderot bestimmt. Und der Philosoph von Sanssouci zieht einen Teil der französischen Geistes-Streiter an seinen Hof, anderen setzt er Jahrgehälter aus und unterhält mit ihnen freundschaftliche Be-

ziehungen, wie es gleicherweise Katharina von Rußland, Joseph II und Gustav III taten.

Die epochemachenden Werke aber dieser Zeit sind die **Encyklopädie** und die in 14tägigen Zwischenräumen erscheinende **Correspondance littéraire** von Grimm.

Die Encyklopädie[1]) verdankt die Idee ihres Entstehens dem Beifall, den die Cyklopädia von Ephraim Chambers (London 1728, 2 Bde.) gefunden hat. Der Buchhändler Le Breton beauftragte Diderot 1746 mit ihrer Redaktion und dieser ließ, nachdem er sich der Mitarbeiterschaft des damals bereits berühmten Mathematikers d'Alembert, ferner Voltaire's (bis zum Buchstaben M), Rousseau's für musikalische Ästhetik, Montesquieu's, Quesnay's für Nationalökonomie, Holbach's für Aufsätze über Chemie und vieler anderer bewährter Fachmänner versichert, 1750 den Prospekt erscheinen. Im Jahre 1751 erschien der erste Band unter dem vollständigen Titel: »Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres«, mit der berühmten Vorrede d'Alembert's, die eine glänzende Übersicht der menschlichen Wissenschaften und Künste seit der Renaissance gibt. Trotz des Verbotes, das schon die ersten beiden Bände wegen der »Popularisierung der Wissenschaften, die nunmehr von allen Krämern und Trödlern gelesen werden können«, betroffen hatte, erschienen bis 1757 7 Bände. Als die Anfechtungen von allen Seiten die Regierung veranlaßten, das Privileg von 1746 aufzuheben, trat d'Alembert kampfesmüde von der Redaktion zurück (1759).

Diderot und der unermüdliche Jaucourt, durch die reichlichen Mittel der Madame Geoffrin unterstützt und die Nachsicht des Censors de Malesherbes begünstigt, arbeiteten mit Mühen und Gefahren weiter und ließen 1765 die letzten 10 Bände auf einmal erscheinen. Bis 1772 wurden noch 11 Bände Tafeln veröffentlicht, 1775—77 ein Supplément von 4 Bänden Text und 1 Band Tafeln, endlich 1780 2 Registerbände, sodaß das ganze Werk 35 Bände umfaßte. Die Auflage von 4250 Exemplaren war rasch vergriffen und brachte für das Buchhändlerkonsortium nach Abzug von 1,158,958 livres Druckkosten einen Reingewinn von 2,630,393 livres, während Jaucourt, der über 10 Jahre für

---

1) Die erste Idee zu einer, die Grundbegriffe der Wissenschaften umfassenden Encyklopädie ist schon viel früher von Leibniz ausgegangen, als er sich mit der ars inveniendi des Raimundus Lullus befaßte und eine wissenschaftliche Zeichensprache erfinden wollte, welche sich zur Universalsprache erweitern könnte. Im Anschluß hieran dachte dieser weitsichtige und über die Kräfte seiner Zeit hinaus sich Aufgaben stellende Begründer der deutschen Philosophie an die Schaffung einer Encyklopädie. Wie weit er die Engländer und Franzosen mit dieser Idee befruchtete, ist schwer nachweisbar; doch wäre die Möglichkeit eines solchen Einflusses wohl denkbar.



die Encyklopädie am meisten gearbeitet hatte, sein Haus verkaufen mußte, das Le Breton (!) gekauft hat, und Diderot nur durch die Rente der Kaiserin Katharina der Notwendigkeit überhoben wurde, seine Bibliothek zu veräußern. Diderot erhielt für seine ungeheure Arbeit und persönliche Gefahr nur 2500 livres für jeden Band und außerdem eine einmalige Vergütung von 20,000 livres und mußte zu seinem Schrecken bei der Korrektur des letzten Bandes 1764 bemerken, daß der Verleger Le Breton das Handschriften-Material willkürlich und systematisch verstümmelt hatte in der Absicht, die schärfsten Spitzen aus Furcht vor Polizei-Maßnahmen abzustumpfen. Diderot's Wut über diese Gewalttätigkeit half nichts; er mußte es sogar dulden, daß diese Tatsache bis 1771 verschwiegen blieb.

Die Korrekturbogen des ursprünglichen Textes wanderten später mit Diderot's Bibliothek nach Petersburg und sind, wie diese, spurlos verschwunden. Die politische Wirkung der Encyklopädie, welche als das eingreifendste Werk des Zeitalters betrachtet wurde, war eine überaus starke, ihre kulturhistorische von langdauernder Bedeutung. —

Eine noch fast wichtigere Quelle für die Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist Grimm's »Litterarische Correspondenz«. **Friedrich Melchior Grimm**, geb. am 26. September 1723 zu Regensburg als eines Pfarrers Sohn, studierte in Leipzig, war ein Bewunderer Gottsched's, ging 1748 als Sekretär des jungen Grafen von Schönberg nach Paris, wurde darauf bald Vorleser des Erbprinzen von Gotha, der sich damals in Paris aufhielt, und blieb bis an sein Lebensende mit dem fürstlichen Hause von Sachsen-Gotha in enger Beziehung. In Paris lud der begabte junge Mann allwöchentlich die jüngeren französischen Schriftsteller zu seinen »diners de garçon«, wurde mit J.-J. Rousseau bekannt und mit d'Alembert, Diderot und der Familie Voltaire's eng befreundet. 1750 versuchte sich Grimm zunächst als Kritiker über die deutsche Literatur in der damals beliebtesten Zeitschrift, dem »Mercure«, und in dem Buffonisten-Streite, der zwischen der französischen und italienischen Opern-Gesellschaft entbrannt war (1753), führte ihn seine musikalische Neigung als Hauptverkündiger der Schönheiten der italienischen Musik in das Lager Rousseau's.

Auch später im Streite der Gluckisten und Piccinnisten (seit 1777) konnte er seine Vorliebe für Piccinni, Sacchini und die italienische Schule nicht verhehlen, wenn ihm auch die Erfolge Gluck's Bewunderung und Zurückhaltung auferlegten. (Näheres darüber siehe II. Abschnitt unter »Grimm«.) Ganz Franzose geworden — Sainte-Beuve nennt ihn den am meisten französischen unter allen Deutschen und den Klassiker der Kritiker —, gab er 1753 seine Sekretär-Stelle bei dem Grafen Friesen auf und gründete die »Correspondance littéraire, philosophique et critique«, eine von Raynal begonnene und in Verbindung mit Diderot und Meister,

einem Schweizer, fortgesetzte vertrauliche, nicht für den Druck bestimmte Korrespondenz. Diese wurde, nach Grimm's Flucht vor der Revolution (1792), von Meister allein (bis 1813) und, soweit es in der Entfernung von Paris möglich war, mit ziemlichem Geschick weitergeführt, auch als er selbst sich 1792 erst nach London und 1793 nach Zürich flüchtete. Meister starb daselbst 1826, 82 Jahre alt. Grimm, der 1777 von Kaiser Joseph in den Reichsfreiherrnstand erhoben worden war, ließ sich nach seiner Flucht aus dem ihm so lieb gewordenen Paris 1793 in Gotha nieder, wo er, in seinen letzten Jahren fast völlig erblindet und von der Enkelin und den Urenkelinnen der Frau v. Epinay, seiner ehemaligen Pariser Geliebten, gepflegt, 84 Jahre alt, am 19. Dezember 1807 starb.

Grimm's Korrespondenz wurde handschriftlich alle 14 Tage im Umfange von 6—10 Druckseiten verschickt; der jährliche Abonnementspreis war hoch, doch nach Übereinkunft verschieden. Die Kaiserin Katharina z. B. zahlte 360 Rubel. Zu den Abonnenten gehörten deutsche und andere ausländische Fürstlichkeiten, u. a. die Herzogin Louise Dorothea von Sachsen-Gotha, die Landgräfin von Hessen, die Königin von Schweden, die Kaiserin von Rußland und bis 1763 auch Friedrich der Große, und man macht sich heute kaum einen Begriff davon, mit welcher Spannung diese zweimal im Monat expedierten Berichte erwartet wurden, die in geistvoller Kritik das Ausland von allen Vorkommnissen der damals tonangebenden französischen Hauptstadt auf dem Laufenden erhielten, soweit sie Literatur, Theater, Musik, pikante Ereignisse und politische Wandlungen in Staat und Kirche betrafen. Auch viele hochgestellte Privatpersonen gehörten zu den Lesern dieser Chronik, da Paris damals in Sachen des Geschmacks, der Sitten und der Politik die erste Stadt der Welt war, und aus Goethe's »Nachträgliches zu Rameau's Neffe« ersehen wir, mit welchem großen Interesse er diese Mitteilungen verfolgte. Durch seine Verbindungen mit den bedeutendsten Schriftstellern, Künstlern und Hofleuten war Grimm meist vorzüglich informiert, und er verstand es, seine Berichte nach Ton und Inhalt der Lebensstellung seiner Abonnenten anzupassen. Als Beilagen brachte die Korrespondenz die neuesten Schriften Voltaire's (la Pucelle) und Diderot's (la Religieuse, le rêve de d'Alembert etc.), die damals aus polizeilichen Gründen nur handschriftlich umliefen. Als Berichte eines Augenzeugen der damaligen Ereignisse sind sie eine Fundgrube ersten Ranges für die Geschichtsschreibung jener Zeit und haben Grimm's Wirken bis auf die Neuzeit in Frankreich lebendig erhalten.[1])

---

1) Die »Correspondance littéraire« erschien als Ganzes zuerst 1812, verkürzt in 17 Bänden, dann vervollständigt 1830 in 15 Bänden und neuerdings in einer vorzüglichen, mit vielen Anmerkungen bereicherten und einem Sachregister versehenen Ausgabe von Maurice T o u r n e u x, Paris 1879, 16 Bände. Diese letztere Ausgabe liegt unseren

Die Beurteilung, welche die Komponisten der französischen Oper von Lully bis Gluck durch Grimm und Rousseau erfuhren, ist im vorigen Abschnitte mit ausführlichen Excerpten belegt worden. In diesem Abschnitte sollen die gesamten, die Musik betreffenden Schriften der Encyklopädisten systematisch und kritisch beleuchtet und ihr direkter oder indirekter Einfluß auf die Entwicklung der französischen Oper untersucht werden. Daß diese Schriften von Partei-Leidenschaft erfüllt waren, erklärt sich aus dem polemischen Charakter des Zeitalters. Als Erster auf dem musikalischen Kampfplatz erscheint Grimm (1752) mit seiner »Lettre sur Omphale«. Ihm antwortet Rousseau in demselben Jahre mit seiner »Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à la Lettre sur Omphale«, der dann 1753 die berühmte »Lettre sur la musique française« folgte. Als Kampfgenosse trat beiden dann Holbach an die Seite mit seiner »Lettre à une dame d'un certain âge« und Diderot mit seinen drei kleinen satyrischen Broschüren, die eine Beruhigung der Gemüter anstrebten. Erst viel später folgte Diderot mit dem Dialog »Rameau's Neffe« und D'Alembert mit seinen musikästhetischen Schriften. Aus dieser zeitlichen Folge ergibt sich von selbst die Reihenfolge der nächsten Kapitel.

Grimm (26. September 1723 — 19. September 1807).

Für Grimm, wie für Rousseau war das Ohr in musikalischen Dingen das allein Entscheidende, das Wohlgefallen, das sie durch den Wohllaut des Gehörten empfanden. Es ist daher erklärlich, daß ihre von den Eindrücken des Augenblickes bestimmte Kritik sich oft auf Widersprüchen und plötzlichem Umschwung des Urteils ertappen läßt. Nach dem Beispiel Rousseau's schrieb auch Grimm sich das Recht zu, über Musik zu sprechen, ohne die Musik wissenschaftlich betrieben zu haben. In seiner »Lettre sur Omphale« äußert er sich in dieser Beziehung (Corr. litt. XVI, 288):

«Je crois pouvoir dire que la fin de la musique étant d'exciter des sensations agréables par des sens harmonieux et cadencés, tout homme qui

---

Auszügen zu Grunde, und wenn solche in großer Zahl verwendet wurden, so war damit der Zweck verbunden, dieses erste Quellenwerk für die Kultur jener Zeit auch in Deutschland der Würdigung zuzuführen, die es in Frankreich in verdientem Maße bis auf die Neuzeit besitzt. «La Correspondance littéraire de Grimm», sagt Sainte-Beuve (Causeries du lundi, Bd. VII) «est un des livres dont je me sers le plus souvent pour celles de ces études rapides qui se rapportent au XVIII[e] siècle: plus j'en ai usé, et plus j'ai trouvé Grimm (littérairement, et non philosophiquement parlant) bon esprit, fin, ferme, non engoué, un excellent critique, en un mot, sur une foule de points, et venant le premier dans ses jugements; n'oublions pas cette dernière condition . . . ., nul d'alors a vu mieux que lui en tout ce qui est de ses contemporains».

n'est pas sourd est en droit de décider, si elle a rempli son objet»; (— für das Verständnis einer nationalen Musik fügt er hinzu: il faut de plus connaître le caractère de la langue par rapport au chant —).

Allerdings modifizierte er dieses Recht durch die Bedingung, daß dazu doch auch ein ausgezeichnetes Schönheitsgefühl von nöten sei. Denn im Anfang des »Poëme lyrique« (1765, Corr. litt. XVI, 365) schreibt er: »La musique est une langue; le poëme lyrique s'exprime dans une langue, qu'on ne saurait parler sans génie, mais qu'on ne saurait non plus entendre sans un goût délicat, sans des organes exquis et exercés«. Daß Grimm sich schöpferisch in der Komposition betätigt habe, geht nur aus einer Notiz hervor, die er im August 1754 (Corr. litt. II, 388) machte. Als eine Dame ihn fragte, ob denn in der ganzen französischen Musik nichts der Erhaltung wert wäre, sagt er, daß die »musette« (das Hirtenlied) allein eine Ausnahme verdiente, »parce que c'était un genre véritablement particulier aux Français, qui avait un caractère à lui et agréable, avec l'exactitude de la nature, sans laquelle il ne pouvait y avoir de véritable musique«. Danach komponierte er die Musik zu einem kleinen Hirtenliedchen, betitelt: »La Nanette«, dessen Text er wiedergibt. Darauf scheint sich auch seine ganze Kompositions-Tätigkeit beschränkt zu haben.

Deutschland ist, wie Hermann Kretzschmar in seinem lehrreichen Aufsatze »das erste Jahrhundert der deutschen Oper« (Sammelband der Intern. Musik-Ges. III, Heft 2) trefflich ausführt, den Franzosen mit dem ersten Anlauf zu einer nationalen Oper fast um fünf Jahrzehnte vorausgekommen und hat dies Ziel erst viel später als diese erreicht. Im 17. und 18. Jahrhundert gab es keine anerkannt national-deutsche Oper. Deutschland befriedigte sein Opernbedürfnis durch Aufführung italienischer Opern meist mit italienischen Sängern«. Und so hatte auch Grimm sein musikalisches Empfinden an der italienischen Opernmusik in seinem deutschen Vaterlande gebildet. Umsomehr empfand er bei seiner Übersiedlung nach Paris die Geschmacklosigkeit und Langeweile der französischen Oper, deren Repertoire damals von dem immerhin bedeutenden Rameau, aber auch von Lully und dessen unbedeutenden Epigonen beherrscht war. Die psalmodierenden Recitative der französischen Oper erweckten in ihm die Sehnsucht nach den einschmeichelnden Melodien der Italiener, und dieser Vorliebe ist er sein Leben lang treu geblieben. So ist es erklärlich, daß Grimm's Verhältnis zur französischen Musik sich zu einem beständigen Kampfe gegen die Académie royale de musique gestaltete. Die erste Gelegenheit dazu bot ihm 1752 die Wiederaufführung der »Omphale«, eine der ödesten Opern des 1749 gestorbenen Komponisten Destouches, den er später (15. Juni 1754, Corr. litt. II, 370), »le plus plat compositeur, qu'ait eu la France, ce qui n'est pas peu de chose« nennt.

Sein Verdienst ist es, mit seiner »Lettre sur Omphale« [1]) die Rückständigkeit und die Mißbräuche der französischen Oper als Erster aufgedeckt und den Kampf gegen dieselben ein Menschenalter hindurch mit Beharrlichkeit geführt zu haben. Sein ästhetisches Prinzip gipfelt in den Worten: »le but de tous les beaux-arts est d'imiter la nature» (Corr. litt. IV, 429) [2]). Die Vorwürfe Grimm's richten sich in erster Reihe gegen die Stoffe, die die Stücke ihres Repertoires behandeln, gegen »ce faux genre où rien ne rappelle à la nature« (XVI, 383). Er tadelt mit Recht das mythologische und phantastische Genre, das die französische Oper ausschließlich behandelte, wo es von Göttern, Genien, Feen und Allegorien der Tugenden und Laster wimmle; er tadelt »l'abus du merveilleux«, das in der Oper eine Hauptrolle spiele, und sagt: »Un dieu peut étonner, peut-il intéresser?« (Corr. litt. XVI, 381). — An einer anderen Stelle (Corr. litt. III, 226) Mai 1756 schreibt er über die Oper »Zoroastre« in der Académie royale de musique:

> «vous y trouverez tout, excepté la nature et son auguste caractère; c'est en l'imitant, en la copiant éternellement que le génie de l'homme s'ouvrira toujours de nouvelles sources de beauté, et qu'il sera le maître de donner, à son choix, des impressions de plaisir ou de tristesse au cœur de ses semblables.» (III, 229).

Er rühmt die Überlegenheit der englischen Theaterstücke, von denen damals eine Auswahl in zwei Bänden von Patu übersetzt worden ist und deren bedeutendstes die berühmte Oper »Les Gueux« von J. Gay [3]) war, welche in England erstaunlichen Erfolg gehabt hat, und motiviert dies mit dem Inhalte derselben:

> «Vous vous y trouvez dans la plus mauvaise compagnie du monde; les acteurs sont des voleurs, des fripons, des geôliers, des filles publiques, etc.; malgré tout cela on s'y plaît et l'on a de la peine à les quitter: c'est qu'il n'y a rien de plus original et de plus vrai dans le monde.
>
> On n'a pas besoin de comparer nos opéras comiques les plus vantés à ces pièces anglaises, pour sentir combien nous sommes éloignés du naturel et du vrai; et voilà pourquoi, avec tout notre esprit, nous sommes presque toujours insipides et plats.»

---

1) »Omphale«, tragédie lyrique von André Cardinal Destouches (1672—1749), war bereits 1701 aufgeführt und am 14. Januar 1752 wieder aufgenommen worden.

2) Sehr schön erläutert Grétry in seinen »Mémoires« (II, 88) dieses Prinzip, indem er ausführt, daß der Künstler die Natur nicht sklavisch kopieren, sondern mit ihrer Nachahmung die schöpferische Tätigkeit aus seinem eigenen Selbst verbinden solle: «en imitant, l'artiste doit créer». —

3) Gemeint ist hier die Beggar's Opera oder wie sie in England vorzugsweise genannt wurde, die Ballad-Opera, geschrieben von John Gay, London 1727, am Lincoln's Inn-Field-Theater 63mal hintereinander aufgeführt. Dieselbe war in der Hauptsache aus volkstümlichen Liedern zusammengesetzt nach Art des französischen Vaudeville; das einzige selbständige Musikstück darin war die Ouvertüre, komponiert von einem Dr. Pepusch. (Rolland, Les origines du théâtre lyrique moderne, S. 303).



Wie er die englischen Operntexte denen der französischen Oper als Muster gegenüberstellt, so empfiehlt er ihnen die Italiener als Vorbild für den musikalischen Teil, ohne sich gegen die Fehler der Letzteren zu verschließen.

Er rühmt die in der Opéra comique mit großem Erfolge aufgeführte Oper des Italieners Duni »Le peintre amoureux de son modèle«, welcher den französischen Komponisten gezeigt habe, wie man es anfangen müsse, »pour mettre des paroles en musique, secret si commun en Italie et si absolument ignoré en France«.

Doch tadelt er nicht minder scharf die Fehler der italienischen Theater, deren Logen Unterhaltungs-Salons sind, in denen man sich um die Vorgänge auf der Bühne wenig kümmert und nur dann eine Pause in der Unterhaltung eintreten läßt, wenn ein beliebter Sänger gerade eine Arie hervorschmettert, die jedermann schon auswendig kennt. Dieser Fehler, welcher, für uns Deutsche besonders befremdlich und störend, auch noch heute den italienischen Opern in ihrem Vaterlande anhaftet, verführte schon damals die Sänger dazu, daß sie, falls die ursprünglich vom Komponisten geschriebene Melodie ihnen nicht zusagte, willkürlich ganz andere Arien einschoben, deren Text einigermaßen für die Situation paßte. —

In seiner Abhandlung »Du poème lyrique« persifliert er auch die italienischen Opern-Unternehmer, deren Geschäft es ist, Geld zu verdienen und die nur diesem Zwecke gemäß dem Dichter und Komponisten ihre Instruktionen erteilen (Corr. litt. XVI, 388). — Ein anderer Vorwurf Grimm's richtet sich gegen die Balletts und Singtänze, welche die französische Oper überfluteten und die Handlung fast in den Hintergrund schoben. »Opern dürften nicht durch Tänze zerschnitten werden«, ist seine Meinung und witzig fügt er hinzu: »l'opéra français est devenu un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux«. (Du poème lyrique, Corr. litt. XVI, 396). Und weiter bemerkt er: »Quoi d'ailleurs de plus puéril, que de voir un amant témoigner sa passion à sa maîtresse en faisant venir des cabrioleurs et des danseuses, qui les poussent l'un et l'autre dans un coin du théâtre«. Noch ausführlicher hat er seine Ansichten hierüber in einer früheren Kritik der Oper »Les surprises de l'amour« September 1757 (Corr. litt. III, 406) dargelegt, welche wir ihrer Wichtigkeit halber hier ausführlich folgen lassen, weil sie alle Anklagen Grimm's gegen die französische Oper zusammenfaßt:

« . . . . Il (notre goût) a rendu notre Opéra le spectacle le plus froid, le plus puéril et le plus gothique qu'il y ait actuellement sur la terre. . . . Mais tout concourt, — ce me semble, — à bannir de notre Opéra le goût et le feu du génie, sans lesquels tout spectacle devient insipide et plat.

La réunion, ou, pour mieux dire, la confusion de deux imitations contraires à tous les principes du bon goût, est devenue un point essentiel de notre Opéra; le chant y est sans cesse interrompu par la danse, la danse par le chant. Si le poëte avait craint de faire des impressions trop vives, il n'aurait pu imaginer rien de plus propre pour tout gâter. L'art qui imite la nature par la danse, ne doit avoir rien de commun avec celui qui imite par le chant; c'est un reste de barbarie gothique que de les confondre .... On a vraiment bien autre chose à faire, quand on aime, que de regarder danser autour de soi: voilà pourtant à quoi se réduisent toutes les fêtes, si multipliées et si vantées, de notre Opéra. La lenteur lourde et monotone du chant français met le poëte dans l'impossibilité de faire des scènes; ainsi sans excepter les poëmes de Quinault, jamais les personnages de l'Opéra ne disent ce qu'ils devraient dire; je doute qu'on puisse me montrer, dans tout le répertoire de l'Académie de musique, une scène tant bien que mal dialoguée. Les deux acteurs parlent ordinairement en maximes et en sentences, opposent madrigal à madrigal; et, quand ils ont dit chacun deux ou trois couplets, il faut que la scène finisse et que la danse commence: sans quoi nous péririons d'ennui. Je ne parle point du défaut de naturel et de la déclamation fausse et arbitraire du récitatif français; tandis que celui des Italiens, en se prêtant à tous les caractères, en donnant du génie et du feu à tous les genres de déclamation, permet au poëte de mettre sur le théâtre lyrique les scènes de tragédie et de comédie les plus sûres pour l'effet.»

Auch Rousseau kämpfte in seinem »Dictionnaire de musique« eifrig gegen die Verbindung des Tanzes und des Gesanges mit den Worten: »il faut bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements«. Dagegen gestand er zu, daß auf die Oper zum angenehmen Beschluß des Abends ein Ballett folgen dürfe, wie der antiken Tragödie das Satyrspiel folgte. Gemäß dieser Vorschrift hatte Rousseau seinem »Devin du village« ein langes Ballett folgen lassen, welches freilich nur eine mimische Wiederholung des eben beendeten gesanglichen Inhaltes gewesen war.

So treffend Grimm's Kritiken im Einzelnen waren, so unzuverlässig wird sein Urteil dadurch, daß er seine vorgefaßte Meinung gegen Personen und seine einmal ausgesprochenen Kunstprinzipien aufrecht erhält, auch wenn die Tatsachen im Laufe der Zeit ihn widerlegten. Nichts beweist dies deutlicher als sein Verhalten gegen Rameau und Gluck. Rameau beherrschte damals das Repertoir der französischen Oper, und auch die »Correspondance littéraire« hat in den ersten, von Raynal redigierten Bänden die Bedeutung dieses Komponisten in ihren Kritiken vollständig anerkannt. Auch in der »Lettre sur Omphale« hat er laut und warm Rameau's Verdienste hervorgehoben; er zählt mit Begeisterung seine bisherigen Opern: Hippolyte et Aricie, les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour auf und schreibt von der Oper «Platée»: «je crains fort que Platée ne reste sans rivale, comme elle a été sans modèle». Um den Wandel in seiner Schätzung Rameau's zu kennzeichnen, ist es interessant, zunächst

die außerordentlich günstige Kritik über das historische Ballett »Zaïs« (Corr. litt. I, 147) hier einzuflechten, welche zugleich einen Einblick in die Kompositionsweise Rameau's gewährt:

«La musique de ce ballet a des censeurs et des partisans. En général, les airs de violon sont très bien, les airs chantants fort inférieurs. On a dit, qu'à l'ouverture on croyait être à l'enterrement d'un officier suisse, parce qu'un roulis de timbales couvertes d'une gaze annonce par un bruit sourd le débrouillement du chaos. Cependant il faut convenir que cette idée du musicien est assez naturelle. Ce n'est pas le moment des autres instruments; ce n'est qu'à mesure que le développement se fait, que la Nature naît et s'anime. Alors vous entendez un léger frémissement, c'est le zéphir; les flûtes résonnent, c'est le ramage des oiseaux; les violons se joignent aux flûtes et, par leurs modulations variées, tantôt vives et tantôt lentes, vous représentent l'idée d'un torrent qui roule à grand bruit et d'un ruisseau qui coule lentement, ou la séparation des éléments de l'air et du feu. Puis, tout-à-coup, par des sons plus marqués, plus hardis, le musicien vous transporte dans les airs. Là il vous peint à la fois le bruit des vents et du tonnerre, ou bien, par une harmonie voluptueuse ou pleine de majesté, il vous inspire le plaisir de l'amour, il calme vos sens ou vous annonce la présence des dieux. Rameau passe pour le seul de nos musiciens qui possède au dernier gré ces sortes des transitions. Les oreilles harmoniques ont toujours avec lui de quoi se satisfaire, même dans les plus petites choses.»

Die Recension der Oper »Naïs« von Rameau, die bald darauf gegeben wurde, ist schon weniger günstig. Namentlich wird darin der Vorwurf erhoben:

«que les chœurs, qui sont très beaux et peut-être supérieurs à tout ce qu'il a fait en ce genre, n'ont pas un bon accompagnement, qui le plus souvent n'a point de rapport avec les paroles. . . . L'harmonie mécanique suffirait en Italie; en France nous voulons encore une harmonie imitative. . . Les ballets, qui étaient comptés autrefois pour assez peu de chose, sont presque devenus la partie essentielle de nos opéras.»

Hier haben wir schon den Vorwurf gegen die Harmonie, welche Rameau in Anwendung brachte; aber noch abfälliger ist die Rezension der Oper »Zoroastre« von Rameau und Cahusac, welche er eine »opéra des laitues« (Salat-Oper) nennt (Corr. litt. I, 393), weil nur das Herz, der poetische Teil, darin gut, die Musik aber höchst mittelmäßig sei:

«Il y a plus de soixante ans qu'on n'avait vu tant de magnificence à notre opéra . . . . Le poëme est bien écrit, mais le rapport des différentes parties n'est pas sensible . . . . Le récitatif est faible, les symphonies médiocres, les chœurs admirables. Cela a fait dire à un mauvais plaisant que c'était l'opéra des laitues dont il n'y a que le cœur qui soit bon.»

Und doch zeichnet sich gerade die Oper »Zoroastre« durch Individualisierung der dramatischen Bühnencharaktere, durch reichere Koloratur im Solo-Gesange und durch häufigere und in den Stimmen bewegtere

Ensemble-Sätze aus. Hervorragend schön ist besonders in dieser Oper die Schlußscene des 4. Aktes, wo Rameau den Chor mit Solostimmen zu einem lebhaften Ensemble verbindet. Für solche detaillierte musikalische Vorzüge besaß aber Grimm weder das Verständnis, noch die Objektivität, oder Beides war bei ihm durch die Partei-Leidenschaft getrübt.

Und nun vollzieht sich der große Umschwung; die bisher lobenden und maßvollen Kritiken Grimm's werden zu offenen Angriffen auf die französische Opern-Regie, als die Buffonisten nach Paris gekommen waren und so bedeutenden Erfolg hatten, daß ganz Paris seine Aufmerksamkeit mehr den italienischen Sängern, als selbst den erregten Scenen im Parlament und den Vorgängen in der Politik zuwandte. Die Revolution, welche die Ankunft der Italiener in der Oper hervorrief, hatte alle politischen Ereignisse in den Hintergrund gedrängt. Als Zeitbild wollen wir auch den Bericht Grimm's vom Juli 1753 (Corr. litt. II, 258) folgen lassen:

«Les brouilleries du parlement de Paris avec la cour, son exil, et la grande chambre transférée à Pontoise, tous ces événements n'ont été un sujet d'entretien pour Paris que pendant vingt-quatre heures, et quoique ce corps respectable eût fait depuis un an pour fixer les yeux du public, il n'a jamais pu obtenir la trentième partie de l'attention qu'on a donnée à la révolution arrivée dans la musique. Les acteurs italiens qui jouent depuis dix mois sur le théâtre de l'Opéra de Paris, et qu'on nomme ici bouffons, ont tellement absorbé l'attention de Paris, que le parlement, malgré toutes ses démarches et procédures qui devaient lui donner de la célébrité, ne pouvait pas manquer de tomber dans un oubli entier. Un homme d'esprit a dit que l'arrivée de Manelli nous avait évité une guerre civile, parce que sans cet événement, les esprits oisifs et tranquilles se seraient sans doute occupés des différends du parlement et du clergé, et que le fanatisme qui échauffe si aisément les têtes, aurait pu avoir des suites funestes»...

Trotzdem gehen die Frauen, schon weil sie die italienische Sprache nicht verstehen, mit Vorliebe in die französische Oper, auf deren Bühne das mittelmäßige Machwerk »Titon et l'Aurore« gegeben wird. Auch die Tages-Schriftsteller und das Café-Publikum nehmen im Gegensatz zu den meisten Männern der Wissenschaft und Kunst gegen die italienische Oper Partei. Da erscheint nun in dem Zeitschriftenkriege, welcher zwischen den Parteien entbrannte, Grimm's satyrisches Pamphlet »Le petit prophète de Boehmischbroda«, welches die konservative Geschmacks-Richtung der großen Oper geißelte, durch seinen Witz und Hohn alle Welt ergötzte und aus der Flut der Streitschriften, welche längst vergessen sind, sich als literarisches Meisterstück der Persiflage in seiner Art bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Durch dasselbe wurde die öffentliche Meinung immer mehr zu Gunsten der italienischen Musik beeinflußt. Als nun noch zum besseren Verständnis für das große Publikum Per-

golese's »La serva padrona«[1]) in einer der Musik angepaßten französischen Übersetzung aufgeführt wurde, war der Erfolg der Italiener ein unbestrittener. Enthusiastisch schildert Grimm, wie selbst die bisherigen Gegner von der allgemeinen Begeisterung fortgerissen wurden, und erwartet, daß wohl jetzt auch die Aufführung der anderen Intermezzi in französischer Sprache bald folgen und damit der Sturz der alten französischen Oper besiegelt werde. Allerdings meint er wehmütig, daß Paris dann eigentlich weder eine echte französische, noch eine echte italienische Oper haben werde und die französische Oper in Bezug auf Kunstforderung eigentlich der italienischen doch weit überlegen sei, wo alles nur dem Vergnügen des Ohres untergeordnet werde. Der sehr interessante Bericht vom 19. August 1754 lautet in der Corr. litt. (III, 175):

«Presque tous les airs y sont conservés et ajustés avec beaucoup d'adresse aux vers français, qui sont dans la même mesure et semblent avoir la flexibilité de l'italien, travail qui demande un talent particulier. Cet essai a eu le plus grand succès, et a été porté aux nues . . . . . ., le goût pour la musique italienne s'est réveillé, les bouffonistes courent en foule à cette pièce; ceux qui ne voulaient point entendre les intermèdes sur le théâtre de l'opéra vont entendre avec plaisir la même musique sur le théâtre italien, et les bouffonistes en prennent gain de cause; une disposition aussi heureuse de la part du public pour cette nouveauté engagera sans doute les Italiens à nous donner dans le même goût tous les intermèdes que nous avons vus, et ils ne manqueront pas d'entraîner tout Paris, au grand détriment de l'opéra, qui n'avait pas besoin de cela pour être désert. On ne peut disconvenir qu'il ne soit fait une révolution dans le goût pour la musique depuis le séjour des Bouffons, et qu'on ne peut attribuer qu'à eux. Tous les opéras remis depuis «Castor et Pollux» sont tombés; les «Fêtes de l'Hymen et de l'Amour» qu'on joue aujourd'hui, dont la musique est une des plus agréables qu'ait faites Rameau et qui ont toujours eu du succès, n'en ont point eu cette fois-ci. Cela annonce la chute de l'opéra et peut-être que le nouveau spectacle des Italiens la précipitera. Qu'y avons-nous gagné? C'est qu'il ne nous restera ni opéra français, ni italien, ou si nous avions celui-ci, nous perdrions encore au change en convenant même de la supériorité pour la musique, car, soyons de bonne foi, l'opéra italien fait un spectacle aussi imparfait que les chanteurs qui en sont l'ornement: tout y est sacrifié au plaisir de l'oreille. Notre opéra fait un spectacle combiné et complet où la poésie, la musique, la danse, la mécanique concourent au même objét et dont le résultat est un plaisir de sentiment où l'âme est de moitié avec les sens; de simples airs, la plupart délicieux, il est vrai, peuvent-ils nous dédommager de cette perte? Mais il n'est plus temps de parler en faveur de notre cher opéra; son sort a été prédit par les Prophètes, et les zélés patriotes peuvent pleurer sur les ruines de Jérusalem».

Die Académie royale weiß sich keinen anderen Rat, als die Verbannung der Buffonisten durchzusetzen, um sich ihrer Rivalität zu ent-

1) « La servante maîtresse, dont la musique est du divin Pergolèse: c'est tout dire », schreibt Grimm.



ledigen. Voller Zorn prophezeit Grimm, daß trotzdem niemand in die französische Oper gehen und die Vertreibung der Italiener nur zur Folge haben werde, daß all die großen Männer «que cette musique (italienne) avait comme ensorcelés, n'iront plus à l'opéra et auront d'autant plus de loisir à vaquer à leurs travaux, qui font l'honneur et la gloire du siècle et de la nation». (Corr. litt. II, 323.)

Inzwischen war Rousseau's vernichtende »Lettre sur la musique française« (1753) erschienen, die alle Musiker und alle Federn von Paris revolutionierte. Zuerst verhielt sich Grimm etwas skeptisch gegen Rousseau's Behauptungen und tadelt namentlich den verletzenden Ton der Broschüre. Er sagt (Corr. litt. II, 430), daß Rousseau bei weniger Leidenschaft niemanden beleidigt und alle Welt überzeugt haben würde. Er gibt zwar Rousseau Recht, daß die französische Sprache zu monoton und gleichmäßig, daß die italienische ihr an Biegsamkeit und im Ausdrucke überlegen sei, ja, daß selbst die Dialekte von Languedoc und Gascogne für die Musik und die Poesie geeigneter wären, denn sie seien «d'une prosodie plus marquée, et par conséquent plus susceptible de musique et de poésie»; aber wie es große französische Dichter gegeben hätte, deren Genie die Schwierigkeiten der Sprache überwunden habe, so könnte es auch große französische Musiker geben, deren Genie ihnen Erfolg verbürgen würde.

«Les Français ont eu de grands génies pour la poésie, sans que leur langue soit poétique; et par la même raison, je soutiendrais contre M. Rousseau, que les Français pourraient avoir des musiciens sublimes, quoique leur langue ne soit point musicale».

Mit desto größerer Wut wendet sich Grimm gegen Rameau, der auf Rousseau's Brief eine heftige Gegenbroschüre veröffentlicht und namentlich dessen musikalische Artikel in der Encyklopädie scharf angegriffen hatte, und schreibt gegen ihn Juni 1754 (Corr. litt. II, 367) den vernichtenden Artikel, den wir hier folgen lassen, weil er zugleich Zeugnis ablegt von dem unversöhnlichen Haß, in den sich bei Grimm die ursprüngliche Anerkennung für Rameau's unbestrittene Verdienste um die französische Musik verwandelt hatte:

«M. Rameau n'a pas cru devoir garder le silence dans la fameuse querelle de la musique, il vient de nous donner des observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe. Les moyens de reconnaître l'un pour l'autre conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet art. Après un titre aussi clair, vous êtes le maître de lire cent vingt-cinq mortelles pages où l'auteur répète ce qu'il a dit dans ses ouvrages de théorie, et où il croit avoir réfuté ce que M. Rousseau a dit dans sa lettre sur la musique française, du monologue d'Armide mis en musique par l'insipide et plat M. de Lully. Ce radotage du premier musicien de la nation manquait au triomphe de M. Rousseau, dont la

fameuse lettre est restée sans réponse, malgré cinquante libelles qu'on a faites contre l'auteur. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que M. Rameau nous prouve clairement qu'il n'a jamais songé qu'à faire de l'harmonie, croyant faire de la musique, et que s'il a fait de belles choses dans un genre que je crois fort mauvais c'est sans s'en douter et sans connaître son vrai mérite. Une des conséquences les plus naturelles de ses principes est, que pour faire de la musique, il ne faut rien moins que du génie, et si M. Rameau a raison, chaque petit musicien sera capable de faire les plus belles choses du monde, dès qu'il aura acquis du savoir et la science des accords. M. Rameau ressemble parfaitement à un maçon ou à un charpentier qui, en faisant une savante dissertation sur la façon de tailler les pierres, ou en raisonnant profondément sur la coupe des planches, croiraient nous avoir mis en état de juger de la beauté d'un édifice».

Rameau hatte es nun einmal mit den Encyklopädisten verdorben und ihre unversöhnliche Feindschaft heraufbeschworen. Deshalb gießt Grimm nochmals seinen ganzen Spott auf ihn aus. Im März 1760 (Corr. litt. IV, 198) schreibt er:

«il est certain, que quoique dans nos journaux le nom de M. Rameau et la qualification de premier musicien de l'Europe soient synonymes, j'aimerais mieux avoir fait un air de Hasse ou de Buranello que tous les ouvrages ensembles de ce prétendu premier musicien de la terre.»

Ja, dieser Haß erlischt selbst nicht mit dem Tode Rameau's, und wenn Grimm in diesem, sowohl durch seine musiktheoretischen Werke wie durch so viele hervorragende Schönheiten seiner Kompositionen hochverdienten Musiker auch in erster Reihe den Repräsentanten der französischen Oper treffen wollte, so ist es doch unschön, daß er ihm bei seinem Tode (12. September 1764) folgenden ungerechten Nachruf widmet:

«La Gazette de France, annonçant la mort de Rameau, dit, que son nom et ses ouvrages feront époque dans la musique; il fallait dire dans la musique française, car je veux mourir si Rameau et toutes ses notes sont jamais comptées pour quelque chose dans le reste de l'Europe.» (Corr. litt. VI, 87—89.)

Damit können wir die »Correspondance littéraire« verlassen, deren vielfache und ausführliche Citate wohl damit hinreichend begründet sein möchten, daß sie ebenso bezeichnend für den Autor sind, wie für die Menschen und Zustände, die sie betreffen. Welche Stellung Grimm gegenüber Duni, Monsigny, Philidor und Grétry eingenommen hat, ist im 1. Abschnitt dieser Arbeit mit vielfachen Excerpten belegt worden. Eine allgemeine Bedeutung gewinnt für uns die »Correspondance littéraire« erst wieder mit dem Erscheinen Gluck's auf der Bildfläche der französischen Oper. Das Verhalten Grimm's zu Gluck's Erfolgen finden wir ebenfalls im vorigen Abschnitte in vielfachen Citaten aus der »Correspondance littéraire« geschildert, welche allerdings zu der Ansicht führen, daß das Schwanken in der Beurteilung der Gluck'schen Opern, das vor-

sichtige Zurückhalten der eigenen Meinung und die nur erzwungene Anerkennung der verdienten Erfolge des deutschen Komponisten den Wert der Grimm'schen Recensionen sehr herabsetzt und gegen die Benutzung derselben als Quellenmaterial mißtrauisch macht. Nach Gluck's Tode hat die »Correspondance littéraire« ihre größte Bedeutung verloren. Man muß freilich die Konsequenz anerkennen, mit der Grimm seiner Vorliebe für italienische Musik und ihre Meister bis zuletzt treu blieb. Wenn er aber auch bei jeder Gelegenheit Piccinni mit glühender Begeisterung lobt und froh ist, wenn er an Gluck eine Schwäche entdecken kann, so ist darum doch Piccinni's Leyer längst verklungen, während Gluck's Meisterschaft die französische Oper auf die Höhe der Zeit gehoben und ihre nationale Existenz gesichert hat. Gluck's Opern erfreuen uns noch heute. — Dagegen soll gleich hier Grimm die Anerkennung nicht versagt werden, daß er als einer der Ersten das Genie des Knaben Mozart erkannt, gewürdigt und ihn bei dessen Aufenthalte in Paris nach Möglichkeit gefördert hat (Jahn, Mozart I, S. 32). Im Dezember 1763 schreibt Grimm über den noch nicht 7jährigen Knaben (Corr. litt. V, 410): »Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent«. — Wir müssen ferner Grimm's Scharfblick rühmen, mit dem er Grétry's Bedeutung sofort erfaßt hat. Ebenso scharfsichtig erwies sich sein Urteil über Cherubini's Oper »Démophon« (Jan. 1789, Corr. litt. XV, 372), an der er das Talent des jungen Meisters entdeckte. Und ebenso richtig erkannte er die Bedeutung Méhul's, als seine erste Oper »Euphrosine ou le Tyran corrigé« auf der Bühne erschien (Oktober 1790, Corr. litt. XVI, 98).

Von selbständigen musikalischen Schriften Grimm's sind zu nennen:

1. Die schon mehrfach erwähnte »Lettre sur Omphale, tragédie lyrique reprise par l'académie royale de Musique le 14 Janvier 1752« (Corr. litt. XVI, 287—309) mit dem Anhange: »Lettre à l'Abbé Raynal sur les Remarques au sujet de sa lettre sur Omphale«.
2. »Le petit prophète de Boehmischbroda« 1753, eine witzige Satyre, welche im alt-testamentarischen Prophetentone die Auswüchse der französischen Oper in bezug auf ihre Stücke, Balletts, Orchester, Kapellmeister (den er bûcheron = Holzhacker nennt) in 21 kurzen Kapiteln verspottet (Corr. litt. XVI, 313—336) und
3. Die Abhandlung »Du poème lyrique« (Corr. litt. XVI, 363—405), welche ein Sonderabdruck aus dem 12. Bande der Encyklopädie ist.

Die »Lettre sur Omphale« war nicht, wie vielfach zu lesen ist, der Anfang des Buffonisten-Streites; denn die Buffonisten traten erst 7 Monate später am 2. August 1752 zum ersten Male in Paris auf. Darum muß es um so mehr gewürdigt werden, daß Grimm lediglich aus dem Drange seines ästhetischen Gewissens heraus sich veranlaßt fühlte, die Schäden

der französischen Oper aufzudecken. Der Brief war auch maßvoll gehalten und zeugt von einer feinen Beobachtungsgabe in Hinsicht auf musikalischen Kunstsinn und Richtigkeit des Urteils. Wenn er auch die Überlegenheit der italienischen Musik schon hier hervorhebt, so läßt er doch auch den Schönheiten französischer Opern und besonders dem Genie Rameau's noch Gerechtigkeit widerfahren. Ja, indem er betont, daß nichts schwieriger sei, als ein gutes Recitativ zu machen, bemerkt er: »Mais c'est précisément dans cette partie que je trouve M. Rameau grand très souvent, et toujours original . . . il appartient à M. Rameau de donner de la physionomie à tout ce qu'il peint . . .« und etwas später nennt er ihn »toujours original, toujours saisissant le vrai et le sublime de chaque caractère et . . . qui n'est jamais ni au-dessus, ni au-dessous de son sujet« (Corr. litt. XVI, 307). Das war 1752. Mit diesen Äußerungen vergleiche man die späteren Kritiken und gehässigen Urteile, vergleiche man ferner die unsachliche Art, mit der Grimm auch Rameau's theoretische Werke über Harmonie kritisiert, für die er gewiß nicht die kompetenten Kenntnisse besaß. Während d'Alembert die Theorielehre Rameau's für so bedeutend hielt, daß er sie in einer besser stilisierten und vereinfachten[1]) Fassung herausgab, schreibt Grimm am 1. Oktober 1764 anläßlich Rameau's Tod:

«Rameau a laissé plusieurs ouvrages théoriques et fort obscurs sur le principe de l'harmonie. Les journalistes disent qu'il a fait les plus importantes découvertes sur cet objet. C'est encore un bienfait qu'il a rendu à l'art de la musique, à l'insu de tous les conservatoires d'Italie et de toutes les écoles d'Allemagne. Je sens, que l'inventeur du contre-point était un homme d'un aussi grand génie que Pythagore; mais je ne vois pas à quoi les prétendues découvertes de M. Rameau pourront jamais servir.»

Dem gegenüber können wir das Urteil Fétis' anführen in seiner »Biographie universelle des Musiciens«, Band VII, Artikel Rameau, das sich direkt gegen Grimm's Unwissenheit und mala fides wendet und hervorhebt, daß Rameau's Theorielehre den ersten Anlaß und die grundlegenden Gedanken zu den musiktheoretischen Werken Euler's, Marpurg's, Mattheson's, Tartini's etc. gegeben habe. Und Castil-Blaze schreibt über Rameau in seiner »Académie impériale de Musique« I S. 242: »Les découvertes dans la science de l'harmonie sont le plus beau titre de gloire de ce musicien.« Noch vollgültiger dürfte wohl die Anerkennung Helmholtz' sein, der in seiner »Lehre von den Tonempfindungen« (S. 380) der Vermutung Rameau's vollkommen Recht gibt, daß auf dem in den Tönen des Dur-Akkordes aufgefundenen Verhältnis die Lehre der Harmonie zu begründen sei und es nur dem mangelnden Tatsachen-Material

1) Vgl. S. 113 das Citat aus Rameau's Brief an d'Alembert.

zuschreibt, daß Rameau keine vollständigere Theorie aufgebaut hat. Er bezeichnet die wichtigen Fortschritte Rameau's für den eigentlich musikalischen Teil der Harmonielehre als »bewundernswert« (S. 382). Sein Lob über dessen gemeinsame Arbeit mit D'Alembert finden wir unter »D'Alembert« Seite 113 dieser Studie.

Die ferneren Ansichten Grimm's über das Duo und Recitativ, die wir in der »Lettre sur Omphale« lesen, können wir mit der Besprechung seiner Abhandlung »Du poème lyrique« verbinden, welche er im Jahre 1765, also in der Friedensperiode, die dem Buffonistenkriege folgte, geschrieben hat und die gleichsam als sein musikalisches Glaubensbekenntnis zu betrachten ist. Der Gedankengang ist folgender:

Poëme lyrique ist nur die verallgemeinerte französische Bezeichnung für die, der Tragedia (dramma) per musica der ersten Florentiner entsprechende tragédie lyrique der Franzosen. Grimm gibt zunächst eine kurze philosophische Genealogie des Gesanges und der Oper überhaupt: »La langue du musicien a sur celle du poëte l'avantage qu'une langue universelle a sur un idiome particulier: celui-ci ne parle que la langue de son siècle et de son pays; l'autre parle la langue de toutes les nations et de tous les siècles«. — Aber trotzdem kann der Musiker den Poeten nicht entbehren, wenn auch die Wirkung des musikalischen Dramas eine ungleich größere ist als die blos gesprochene Tragödie oder Komödie. »Si la comédie de Térence et de Molière enchante, il faut que la comédie en musique ravisse«. Er verlangt — und das ist um so wichtiger zu konstatieren, als Gluck (s. vorigen Abschnitt) fälschlich das entgegengesetzte Prinzip aufstellt — daß in der Oper sich der Dichter dem Komponisten unterordnen müsse: »il faut, à la vérité, qu'il (le poète lyrique) se soumette en tout au musicien: il ne peut prétendre qu'un second rôle«. —

Dialoge und Diskussionen können nicht gesungen, sondern nur recitativisch gesprochen werden, ohne den Zwang des Taktmaßes, nur nach dem künstlerischen Erfassen des Charakters und der Situation. Demgemäß ist das Duo ein musikalisches Unding, schon weil es ein natürliches Unding ist, daß zwei Personen dieselben Worte eine halbe Stunde wiederholen: »Les Duos, en général, ont déjà l'inconvénient d'être hors de nature. Il n'est pas naturel que deux personnes disent, tournent et retournent les mêmes paroles pendant une demi-heure« (Lettre sur Omphale). Nur im Moment der höchsten Leidenschaft des Schmerzes oder der Freude könnten sich zwei Personen zu den gleichen kurzen Ausrufen oder Klagen vereinigen. »Le duo est un air dialogué, chanté par deux personnes animées de la même passion ou de passions opposées. Aux moments les plus pathétiques de l'air, leurs accents peuvent se confondre, cela est dans la nature: une exclamation, une plainte peut les réunir;

mais le reste de l'air doit être en dialogue«. (Rousseau hat sich in seiner »Lettre sur la musique française«, in der Encyklopädie und dem »Dictionnaire de musique« ebenso über das Duo ausgesprochen. Beider Fehler ist, daß sie zwischen dem Wesen der Partitur und dem Charakter des gesprochenen Dramas nicht unterscheiden. Was im gesprochenen Dialog unnatürlich wäre, ist in der Oper eine erlaubte Form, der wir wahre Perlen musikalischer Eingebung verdanken).

Grimm fährt fort: Arie und Recitativ bilden die Oper. Das air muß als größtes Machtmittel des Komponisten für die erhabensten Momente der Tragik und Leidenschaft aufgespart bleiben und soll den Schluß der Scene bilden, als Resultat der vorhergehenden Handlung, als »récapitulation et la péroraison de la scène«. Die Arie muß abwechseln mit dem Recitativ, weil sonst die Oper »serait certainement le plus assommant, le plus fastidieux, comme le plus faux de tous les spectacles«. Ebenso wichtig, wie die Arie ist das Recitativ »Le bon goût veut qu'il y ait une déclamation intermédiaire entre le chant et le discours ordinaire, propre à la marche inégale de la scène, et d'où le passage au chant de l'air ne soit pas choquant: c'est ce qu'on appelle récitatif. Si un homme de génie le crée, jamais en France il ne ressemblera pas sûrement à ce plain-chant lourd et traînant qu'on braille à l'opéra français. Aussi longtemps qu'on n'aura point ce récitatif, il ne se formera point de compositeurs en France«. (Corr. litt. VI 191).

Dem Recitativ fällt alles zu, was den Gang der Handlung und ihre Motivierung betrifft: »Le récitatif soit une déclamation notée, soutenue et conduite par une simple basse, qui, se faisant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner«. Das Recitativ solle die Ruhepausen der Leidenschaft ausfüllen, dann aber lebhafter werden und sich allmählich steigern, bis es in die leidenschaftlichen Gefühle der Arie übergeht. (Es dürften sich kaum die Grenzen zwischen Recitativ und Arie in diesem Sinne so fest unterscheiden lassen).

Mit Heftigkeit wendet er sich ferner gegen den Mißbrauch, Gesang und gesprochenen Dialog in der Oper abwechseln zu lassen. Das gesprochene Wort zerstört die Illusion des Musikwerkes, und so lange, schreibt er am 1. Februar 1765 (Corr. litt. VI, 191 wie vorhin citiert), die französische Oper den gesprochenen Dialog nicht durch das Recitativ ersetzen wird, das von dem bisherigen, in der großen Oper üblichen plain-chant allerdings ganz verschieden sein müßte, so lange wird es keine wirklich französischen Komponisten geben. Diese Forderung nach der Durchkomponierung der Oper zeugt von dem feinen Kunstsinn Grimm's und gilt ja auch heute noch als Kunstforderung jedes echten Musikdrama's. Das höhere Stilgefühl der Italiener hat in der komischen Oper den Dialog auch nicht geduldet. Anders die französische Opéra

comique, die ja ihre Mischung von gesprochenem Dialog und Gesang von ihrer Entstehung aus den Parodien der Jahrmarkts-Theater herleitet, bei denen der leichte und witzige Dialog einen wesentlichen Bestandteil bildete. Der Hergang ist ziemlich derselbe, wie beim deutschen und englischen Singspiel. Grimm hat die Entstehung der komischen Oper unter Duni, Philidor und Grétry mit Freuden begrüßt und als Wettbewerb der académie royale de musique (die er des öfteren boutique lyrique nannte) gefördert. Aber den gesprochenen Dialog hat er trotzdem stets als großen Fehler empfunden und die Durchkomponierung des Recitativs als Kunstforderung aufgestellt. Ebenso hat Rousseau in seinen »Observations sur l'Alceste italien de M. Gluck« (XIII, 345) die opéra-comique wegen ihrer »absurden« Übergänge vom Gesange zum gesprochenen Worte verurteilt.

Nach diesen allgemeinen Erörterungen wendet sich Grimm speziell gegen die französische Oper, deren musikalische Mißstände hauptsächlich von den falschen Inhalten herrühren, die in ihnen tragiert werden. Er verwirft, wie wir bereits früher gesehen haben, den mythologischen Stoff; er will **natürliche** Opern haben, die in psychologischer Entwickelung der »unité d'action« entsprechen. Er verabscheut die »opéra merveilleux«, die Götter-Opern, in denen das Wunderbare wirkt und Wesen agieren, die über die Naturgesetze erhaben sind und uns deshalb nicht menschlich berühren, abgesehen davon, daß es komisch wirkt, das »Schicksal«, dessen unsichtbare Hand das Los der Sterblichen bestimmt, mit weißem Barte, Herkules in fleischfarbenen Trikots und Apollo mit weißen Strümpfen und in goldbordiertem Gewande herumwandeln zu sehen. —

Denselben Einwand, aber mit größerer Berechtigung, wie gegen die Duos macht Grimm gegen die Chöre und ihre zu häufige Anwendung in der französischen Oper, die in jedem Akte ein »Divertissement« haben müsse, bestehend aus Ballett und gesungenen Chören. Der Chorgesang kann eine gemeinschaftliche Hymne zu Ehren einer Gottheit sein. Als Ausdruck der Massen soll er nur in höchsten Momenten der Erregung aus kurzen, schnell sich folgenden, leidenschaftlichen Ausrufen, einem Schrei der Freude, des Schmerzes, der Bewunderung, des Schreckens oder Unwillens bestehen, wenn er natürlich wirken soll. Es ist unschön, eine lange Reihe von Choristen teilnahmslos und mit gekreuzten Armen ein Couplet »brüllen« zu hören. — Endlich kommt noch eine geistvolle Abhandlung über den Tanz. In anderen Ländern hat man das Ballett in den Zwischenakt verlegt. In Frankreich hat jeder Akt seinen Tanz, der in gar keinem Zusammenhang mit der Handlung steht und die dramatische Spannung unangenehm unterbricht. Diese Balletts unterscheiden sich in ihren gleichförmigen Gavotten, Sarabanden, Menuets, Loures und Passe-pieds nur durch die Verschiedenheit in der Farbe der Röcke,

Strümpfe und Perrücken. Der Tanz soll die Natur nachahmen in Geste und Pantomime und auch einen dichterischen Inhalt haben. Das Ballett soll ein poëme-danse sein, welches aus der Handlung der Oper seine Inspiration empfängt. Dann wird die Poesie des Tanzes auch ihren würdigen Komponisten finden und ein wesentliches Hülfsmittel werden für den Ausdruck im poëme lyrique. Wahr und schön! — Absurd aber ist sein weiterer Vorschlag der Verschmelzung von Gesang und Pantomime, des Zusammenwirkens von Sängern und Tänzern, und daher wohl zu übergehen. Zum Schluß befürwortet er noch die Nachbildung des in Italien schon lange bestehenden Oratoriums, welches sehr geeignet sei, in den Kirchen den Glanz der gottesdienstlichen Handlung zu erhöhen.

(Es ist ganz merkwürdig, daß dieses Stück Kultur an Frankreich fast spurlos vorübergegangen ist und außer Carissimi's Schüler Charpentier (1634—1704, 18 Oratorien) kein französischer Komponist sich dem Oratorium zugewandt hat, selbst nachdem Grimm auf diese damals bereits über 150 Jahre alte Musikgattung aufmerksam gemacht und Händel's Oratorien eine hervorragende Stellung im geistigen Leben Englands und Deutschlands sich erobert hatten. Höchstens wäre noch Lesueur (1760—1837), der »Vorläufer von Berlioz« als späterer Komponist von Oratorien zu erwähnen. Es ist dies bezeichnend für den kirchlichen Sinn dieser ältesten Tochter der katholischen Kirche, die sich sehr spät der Oper zuwandte, dann aber den sinnlichen Reiz mythologischer oder weltlicher Stoffe den sittlichen Zielen der Religionsgeschichte vorzog.)

Grimm ist, um es kurz zu resümieren, ein feinfühliger Kritiker und ein glänzender Stilist, geistreich, witzig und von scharfer Beobachtungsgabe, aber geschichtlich unwissend und nicht sehr gewissenhaft. Historie und Kritik sind aber unzertrennlich. Deshalb ist Grimm, dem der historische Sinn und das geschichtliche Wissen fehlt, auch kein wissenschaftlich belehrender Kritiker. — Die geistvolle Abhandlung »du poëme lyrique« beweist genügend seine ästhetische Befähigung für Eindrücke musikalischer Schönheit. Das Festhalten an den von ihm einmal verkündeten einseitigen Ansichten trübt aber die Unparteilichkeit und Gerechtigkeit seines Urteils, wie es seine Gehässigkeit gegen Rameau eklatant beweist. Durch die Geringschätzung dieses bedeutendsten Komponisten und Theoretikers vor Gluck hat er seiner musikalischen Kritik und seinem künstlerischen Wahrheitsstreben eine arge Blöße gegeben und bewiesen, daß er in erster Reihe Publicist und Parteimann gewesen, der über Kunst genau so berichtet, wie über Festlichkeiten, Moden, politische Ereignisse oder Pariser chronique scandaleuse. Er ist der leidenschaftliche Bannerträger der italienischen Musik, aber sie liebt er auch nur in

ihrer sinnlichen Seite und hat ihre wesentlichen Vorzüge ebensowenig erfaßt, wie die der französischen Oper. Seine einseitige Vorliebe für die italienische Musik verwirrt auch sein Urteil über Gluck, welchen er doch bezüglich der von ihm aufgestellten Anforderungen an dramatische Handlung, Recitativ und Ballett als den Erfüller seiner Wünsche, den von Gott gesandten Reformator hätte begrüßen müssen. Aber die Unsicherheit, mit der er in seinen Recensionen über die Gluck'schen Opern hin und herschwankt, wie er sein Urteil (s. Kritik über »Alceste», Corr. litt. XI, 262) sogar oft hinter das unpersönliche »on se plaint, on lui reproche« verschanzt oder in seiner Kritik der »Iphigénie en Tauride« (X. 188) seine Perplexität über diese neue Musik offen eingesteht, beweist, daß er die Gluck'sche Musik nicht soweit begriffen hat, um als zuverlässiger musikalischer Führer in seinem Wirkungskreise zu gelten. Ein fernerer Beweis hierfür ist der krasse Widerspruch in seinen zu verschiedenen Zeiten abgegebenen Urteilen über Gluck's »Orpheus und Eurydice« (siehe Abschn. I. Seite 35/36). Aber das Verdienst soll ihm nicht geschmälert werden, daß er, als Deutschfranzose, als erster die Rückständigkeit der französischen Oper enthüllt und deren Verfall durch Aufdeckung der Schäden und durch mannigfache Belehrung verhindert hat; daß er ein Menschenalter für die Reformen der französischen Opernbühne mit Zähigkeit gekämpft und ihnen den Boden geebnet hat; daß ihn ferner ein gleiches Streben mit den aufgeklärten Geistern seiner Zeit und eine innige Freundschaft mit Diderot verbunden hat. Durch die Chronik seiner »Correspondance littéraire« hat er seinem Zeitalter eine lange Lebensdauer verliehen.

Rousseau,

geb. 28. Juni 1712 zu Genf, gest. 3. Juli 1778 zu Ermenonville bei Paris.

A. Rousseau als Musikschriftsteller.

Wiewohl wir vielfach auszuführen haben werden, daß Rousseau's musikalisches Richteramt auf anfechtbarer Basis beruhte, so ist es doch eine Tatsache, daß er durch die Lebhaftigkeit seiner Polemik und die Besonderheit seiner Anschauungen sich einen Platz in der französischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts errungen hat. Pougin (J.-J. Rousseau musicien, Paris 1901, S. 14) charakterisiert seine musikalische Bedeutung in folgendem Urteil, dessen erste Worte, die Rousseau die Kenntnis der musikalischen Kunstprinzipien absprechen, doch eine Ungerechtigkeit enthalten gegen den Verfasser der wertvollen Ausführungen im »Dictionnaire«: »Théoricien ignorant des principes de l'art, praticien incapable de les appliquer, il étonne souvent par la hardiesse, la finesse et la justesse de

ses aperçus lorsqu'il apprécie cet art en poète, en philosophe et en esthéticien«.

Rousseau hält sich zwar von der Einseitigkeit frei, mit der Grimm scheinbar gegen seine bessere Überzeugung oder wenigstens gegen die überzeugenden Tatsachen seiner Vorliebe für die italienische Musik bis zuletzt Ausdruck gegeben hat, und besitzt den Mut, die Irrtümer früherer Ansichten zu bekennen. Aber die verschiedenen Wandlungen seiner Geschmacksrichtung beweisen, daß er sich hierbei nicht von festen ästhetischen Grundsätzen, sondern von der Stärke der jedesmaligen äußeren Eindrücke leiten ließ. Während der Buffonistenzeit Bannerträger der italienischen Musik, gegen welche die Franzosen schon wegen ihrer ungeeigneten Sprache nicht aufkommen könnten, gibt er nach Verabschiedung der italienischen Operntruppe zu, daß die französische Musik doch unter der Bedingung gewisser Veränderungen auch ihre Vorzüge habe, und beim Erscheinen Gluck's gesteht er offen seine früheren Irrtümer ein und bekehrt sich zu den Verehrern der Gluck'schen Tonschöpfungen. Diese Wandlungen gibt er selbst in der Vorrede zu seinem »Dictionnaire de musique« (1767) mit folgenden Worten zu, die zugleich wohl auch seine Rechtfertigung enthalten sollen:

«Les premières habitudes m'ont longtemps attaché à la musique française et j'en étais enthousiaste ouvertement. Des comparaisons attentives et impartiales m'ont entraîné vers la musique italienne, et je m'y suis livré avec la même bonne foi .... Maintenant que les malheurs et les maux m'ont enfin détaché du goût qui n'avait pris sur moi que trop d'empire, je persiste, par le seul amour de la vérité, dans les jugements que le seul amour de l'art m'avait fait porter. Mais, dans un ouvrage comme celui-ci, consacré à la musique en général, je n'en connais qu'une, qui, n'étant d'aucun pays, est celle de tous.»

Es ist nicht zu bestreiten, daß Rousseau sein ganzes Leben lang von einer wahren Leidenschaft für die Kunst der Musik beseelt und sein musikalisches Gefühl aufs feinste ausgebildet war. Selbst, als er sich jahrelang mit Notenschreiben, à 10 sous die Seite, den Lebensunterhalt verdiente, ermüdete ihn diese Tätigkeit nicht, und während seiner größten und angestrengtesten schriftstellerischen Arbeiten gewährte ihm in den Ruhepausen die Beschäftigung mit der Musik Erholung. Aus den vielfachen Wandlungen, die er zugibt, ist es erklärlich, daß er seine Meinungen nicht bloß gegen seine Gegner, sondern auch gegen seine eigenen früheren Anschauungen verteidigen mußte. Er selbst leitet sein Recht zur musikalischen Kritik mehr von seinem Titel als Philosoph, denn als Musiker her; der Musiker hätte Musik zu machen, aber nicht seine musikalischen Ideen auseinander zusetzen. In seiner »Lettre à M. Lesage« schreibt er (Œuvres XIII, 403): «Les musiciens ne sont point faits pour raisonner sur leur art; c'est à eux de trouver les choses, au philosophe

5*

de les expliquer». Im Anfang seiner «Lettre sur la musique» schreibt er (Œuvres, Paris 1821, XIII, 232):

> «car, disait autrefois un sage, c'est au poète à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.»

Trotz dieser philosophischen Begründung stammen Rousseau's musikalische Urteile stets aus den Empfindungen, die zufällig gehörte Musik in ihm zurückließ, nicht aus festen Prinzipien, die er sich auf Grund von Studium und Forschung oder als Philosoph gebildet. Das Lustgefühl des Gehörs war für ihn das Entscheidende. Aus solcher Ursache entsprang auch seine Vorliebe für die italienische Musik, welche durchaus nicht seine ursprüngliche Geschmacksrichtung war. In einem von Jansen veröffentlichten, bis dahin ungedruckten, sehr interessanten Briefe Rousseau's an Grimm aus dem Jahre 1750 über das italienische und das französische Musikdrama äußert sich Rousseau noch ziemlich abfällig über die italienische Oper, deren Melodien das Ohr angenehm berührten, aber im Gegensatz zu der französischen Oper nicht die Seele ergriffen. Jene schmeichle dem Ohr, diese dringe ins Herz. Doch schon am Tage der Aufführung der »Serva padrona« (1752) erwachte in ihm seine ganze Vorliebe für die italienische Musik.

Rousseau war Autodidakt. Vielleicht hat der Mangel des regelmäßigen Schulbesuches und der regelrechten Erziehung zu der Urwüchsigkeit und Voraussetzungslosigkeit seiner Ideen beigetragen. Sicher ist aber, daß seine mangelhaften theoretischen Kenntnisse in der Musik ihn sein ganzes Leben lang mit seinen musikalischen Bestrebungen in Konflikt gebracht haben.

Die Schwierigkeit des Selbststudiums in der musikalischen Theorie verleitete ihn, ein neues Notensystem zu erfinden, welches die Noten durch eine Ziffernschrift ersetzen wollte. Als er 1741 nach den Irrfahrten seines Jugend- und Jünglings-Alters nach Paris kam, erreichte er es nur mit vieler Mühe, daß er auf Verwendung des Herrn von Réaumur endlich am 22. August 1742 sein «Projet concernant de nouveaux signes pour la musique» der Académie des sciences vorlesen durfte. (Es wurde erst später in die Gesamtausgabe seiner Werke aufgenommen.) Der angebliche Vorzug dieses Systems bestand in der Abschaffung der Schlüssel. Das Projekt wurde von der Akademie abgelehnt, aber 1743 in erweiterter Gestalt unter dem Titel »Dissertation sur la musique moderne« veröffentlicht. Es ist bezeichnend, daß Rousseau's erstes schriftstellerisches Debüt die Musik zum Gegenstande hatte. Diese Schrift hat seine Bekanntschaft mit Diderot, d'Alembert, Voltaire und Fontenelle vermittelt, und als ihm 1749 die Akademie zu Dijon für die Lösung der von ihr gestellten Aufgabe «si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer

les mœurs« (welche Frage er in glänzender Begründung bekanntlich mit »nein« beantwortete) den Preis zuerkannte, gehörte er mit einem Schlage zu den ersten Schriftstellern Frankreichs. Zur Mitarbeiterschaft an der Encyklopädie herangezogen, lieferte er für dieselbe den ganzen musikalischen Teil, den er in 3 Monaten ohne alle Hilfsmittel vollendete. Die Arbeit war flüchtig und fehlerhaft. Rousseau entschuldigt sich mit der Eile und dem ihm gesetzten kurzen Ablieferungstermin. Rameau veröffentlichte eine umfangreiche Broschüre gegen ihn: «Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie», welche Rousseau mit einer Gegenschrift: «Examen des deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée etc.» widerlegte, aber erst nach Rameau's Tode veröffentlichte, als er dessen Polemik nicht mehr zu fürchten hatte. Selbst unzufrieden jedoch mit seiner Arbeit in der Encyklopädie, arbeitete er diese in seinem 1767 veröffentlichten «Dictionnaire de musique» um, auf welches er mit Unterbrechungen durch seine anderen Schriften mehrere Jahre angestrengten Nachdenkens verwendet hat. 1764 hatte er das Dictionnaire fertig, am 20. Dezember 1764 schrieb er die Vorrede dazu, aber erst 1767 erschien es in Genf und hatte solchen Erfolg, daß es schon 1768 in Paris die zweite Auflage erlebte[1]). Es war vorbildlich für alle folgenden Dictionnaires, die seitdem erschienen und stets große Anleihen bei ihm machten. Es wurde 1769 ins Holländische, 1771 ins Englische übersetzt.

An dem inzwischen ausgebrochenen Buffonisten-Streit beteiligte sich Rousseau mit folgenden Schriften, in denen er sein ganzes musik-ästhetisches Credo niedergelegt hat:

1. Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale, 1752;
2. mit seiner berühmten Lettre sur la musique française, 1753;
3. Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre, 1753;
4. Lettre à M. l'abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville und
5. mit mehreren Kapiteln in seinem hervorragenden »Essai sur l'origine des langues«, welches aus derselben Epoche zu stammen scheint, wenn es auch, wie die vorhergehenden Schriften, erst viel später in die Ausgabe seiner œuvres complètes aufgenommen wurde.

In allen seinen musiktheoretischen Abhandlungen legt Rousseau das Hauptgewicht auf zwei Punkte: die Instrumentation, die er möglichst

1) Von älteren musikalischen Lexicis sind am wertvollsten Brossard's »Dictionnaire de musique« (1703, ein technologisches Lexikon) und Walther's »Musikalisches Lexikon« (1732, technologisch und biographisch.)



schwach, und die dramatische Wahrscheinlichkeit, die er sehr ausgeprägt wünscht. Vom Orchester verlangt er die Begleitung möglichst unisono, sie solle die Melodie hervorheben, aber nicht durch polyphone Akkorde und Passagen für das Ohr undeutlich machen. Gegen Rameau richtet er besonders den Vorwurf, daß er durch seine Anhäufung von Harmonien den Eindruck des Gesanges zerstöre. In bezug auf dramatische Wahrheit wendet er sich gegen die Unnatürlichkeit des Duo-Gesanges und gegen die, alle Illusion zerstörende Unsitte, das gesprochene Wort mit dem Gesange abwechseln zu lassen. (In diesen beiden Punkten stimmt er völlig mit Grimm überein.) Das Duo, schreibt er (XIII, 259) soll nur als Dialog behandelt werden, und die Kunst des Komponisten besteht gerade darin, denselben musikalisch so zu verknüpfen, daß trotzdem die »Einheit der Melodie« gewahrt bleibt.

Das Recitativ, das als Abwechslung mit den Arien unentbehrlich ist, soll sich dem gesprochenen Worte möglichst anpassen, ohne aber in die gewöhnliche Sprechweise überzugehen, die die Fantasie, zu welcher uns der Gesang anregt, jäh zertrümmern würde. »Die Franzosen werden aber das Wesen des richtigen Recitativs wohl nie erlernen«, ruft er resigniert in der »Lettre sur la musique française« aus (XIII, 274).

Seine erste Schrift »Lettre à M. Grimm etc.« war eine Diatribe gegen den anonymen Verfasser der Broschüre: »Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale«, welche er aber hauptsächlich dazu benutzte, um sich mit Rameau auseinander zu setzen. Rameau's theoretische Schriften, die wir unter »Grimm« bereits gewürdigt haben, werden von Rousseau mit den Worten abgefertigt: »ses différents ouvrages ne renferment rien de neuf, ni d'utile que le principe de la basse fondamentale«. Gelesen würden diese Schriften überhaupt nur in der Umarbeitung durch d'Alembert. Hiermit vergleiche man das Urteil Helmholtz's unter »Grimm« S. 61 und unter »d'Alembert« S. 113. Mehr würdigt er ihn schon als Komponisten, weil er der erste wäre, welcher durchgearbeitete Symphonien geschrieben habe und der mit seinem Talent die Oper auf eine höhere Stufe hätte bringen können, wenn er vor allen Dingen das Wesen des wahren Recitativs erfaßt und nicht das Orchester mit seinen Harmonien überlastet hätte. Er tadelt zwar die Unzulänglichkeit des Orchesters, weil es den Geist einer Begleitung nicht zu erfassen verstände, aber noch mehr den Mißbrauch Rameau's, dasselbe ununterbrochen spielen zu lassen und dadurch alle Effekte, mit denen er die Hörer hätte ergreifen können, zu vernichten. Durch die Überladung mit Harmonien, mit denen er ein Instrument auf das andere pfropft, verhindere er jede Sammlung und zerstöre die Einheit der Melodie (»l'unité de mélodie«). Und bei den Hörern erreiche er das Gegenteil, weil er, statt ihre Aufmerksamkeit in angenehmer Weise zu konzentrieren,

sie durch die verschiedenen Instrumente ablenkt und zerstreut. So wenig die Komödie mehrere Handlungen haben dürfe, so wenig eine gute Musik die harmonischen Kontraste verschiedener Instrumente. Diese Beurteilung Rameau's, dem er die Bedeutung nicht versagt, ist doch für Rousseau's Ansichten zu bezeichnend, um nicht seine eigenen Worte anzuführen (Œuvres 1821, XIII, 391):

Il faut reconnaître dans M. Rameau un très-grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connaissance des renversements harmoniques et de toutes les choses d'effet; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles; plus d'habilité que de fécondité, plus de savoir que de génie: ou du moins un génie étouffé par trop de savoir; mais toujours de la force et de l'élégance, et très-souvent du beau chant. Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lully; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque partout ailleurs: ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne; car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation, qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'imaginer le vrai récitatif et de le faire passer chez cette troupe moutonnière (!sic!), je crois qu'il y eût pu exceller. Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnements travaillés, et il en a abusé. L'orchestre et l'opéra ressemblait avant lui à une troupe de Quinze-Vingts[1]) attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. . . . Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent; prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre opéra. Je dis, que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instruments pendant l'exécution de ces opéras, qu'on aurait tant de plaisir à entendre s'ils étourdissaient un peu moins les oreilles.»

Grimm's »Lettre sur Omphale« und Rousseau's »Lettre à M. Grimm« waren nur die Vorläufer des großen Streites über den Wert der französischen Musik, welcher neue Nahrung erhielt, als die Italiener mit der ersten Aufführung von »La serva padrona«, 2. August 1752, durch die Gefälligkeit ihrer Melodien und die Durchsichtigkeit ihrer dramatischen Handlung den Beifall weiterer Kreise sich erworben hatten. Holbach trat dann zuerst auf die Wahlstatt mit seiner »Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra«. Grimm folgte mit seinem »Petit prophète«. Dann ergoß sich eine ganze Flut von Broschüren, die mit mehr oder weniger Glück, aber alle mit großer Leidenschaft ihr Für und Wider die italienische Musik vertraten. Dann erschien »La réponse

1) Les Quinze-vingts hieß das für 300 Blinde eingerichtete Blinden-Hospital in Paris.



du coin du Roi au coin de la Reine« des Abbé de Voisenon, »L'arrêt rendu etc.« von Diderot, »Les prophéties du grand prophète Monet« von Pidansat de Mairobert etc. und als sich eben die Wogen etwas beschwichtigen wollten, Rousseau's »Lettre sur la musique française«,[1] welche das Feuer wieder an allen vier Ecken von Paris anzündete. Diese Schrift wurde zum wirklichen Ereignis; sie veranlaßte eine unbeschreibliche Erregung in allen Künstlerkreisen; nach Rousseau's wohl etwas übertriebenen, eigenen Angaben (Confessions, livre VIII) drängte diese Broschüre sogar das politische Interesse völlig zurück und verhinderte vielleicht die politische Revolution, welche durch die Gährung im Parlamente damals in Aussicht zu stehen schien. Pougin zählt 63 Schriften, außer den anonymen, welche sich mit der durch Rousseau's Brief aufgeworfenen Streitfrage beschäftigten. Von den hervorragendsten auf gegnerischer Seite sind zu nennen: »Lettres sur la musique française en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau« von dem berühmten Pamphletisten Fréron, dem Feinde Voltaire's; ferner »Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française« von Cazotte und »Apologie de la musique française contre M. Rousseau« von Laugier. Über die Sensation, die Rousseau's Brief erregte, berichtet Grimm (Corr. litt. II, 307) Dezember 1753:

»Pendant son séjour de Fontainebleau, elle (L'Académie royale de musique) avait abandonné son théâtre de Paris entièrement aux Italiens, qu'on appelle ici Bouffons. Jamais, disent les amateurs de l'ancienne musique, on n'a vu une profanation plus horrible de la majesté et de la dignité de l'opéra. Mais ce n'est pas tout. Jean-Jacques Rousseau de Genève, que ses amis ont appelé »le citoyen« par excellence, cet éloquent et bilieux adversaire des sciences, vient de mettre le feu aux quatre coins de Paris par une Lettre sur la musique, dans laquelle il prouve qu'il est impossible de faire de la musique sur des paroles françaises, que la langue est tout-à-fait inepte à cela, que les Français n'ont jamais eu de musique et qu'ils n'en auront jamais. Il est assez singulier de voir soutenir cette opinion à un homme qui a fait lui-même beaucoup de musique sur des paroles françaises, et en dernier lieu le Devin du village, intermède très-agréable, qui a eu un très-grand succès à Fontainebleau et à Paris. Cette lettre fait ici un train épouvantable et autant de bruit qu'en faisait il y a un an le petit Prophète de Bœhmischbroda; mais le petit Prophète faisait rire, et les Français pardonnent tout en faveur de la plaisanterie, au lieu que le citoyen parle raison, et renverse à grands coups de hache tous ces autels élevés avec tant de prétention au génie de la musique française.«

---

1) Der Eindruck dieser »Lettre« war auch im Auslande ein so bedeutender, daß F. W. Marpurg in seinen historisch-kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik 1754 I, 57) ein ausführliches Referat dieses Briefes gegeben hat. J. Schlett (Sulzbach 1822) hat das vollständige Pamphlet ins Deutsche übersetzt und mit einer zeitgemäßen Vorrede versehen.



In dieser »Lettre« hat Rousseau das Selbstgefühl der Franzosen dadurch so schwer gekränkt, daß er mit allen möglichen Beispielen aus Prosodie und Sprachbeugung und durch Vergleich mit dem Wohllaut des italienischen Idioms zu beweisen sucht, daß die französische Sprache überhaupt für Musik nicht geeignet sei und die Franzosen daher nie eine gute Musik haben können. In einer Fußnote (VIII, 269) sagt er von der französischen Musik: »elle est aussi ridicule quand on l'examine qu'insupportable quand on l'écoute». Das Ergebnis seiner Untersuchung faßt er in die Worte zusammen:

«Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel (!), insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.»

Allerdings eine starke Wahrheit für ein national-französisches Gemüt! Übrigens hat er schon in der »Nouvelle Héloïse« T. I, Brief 48 vom französischen Gesang geschrieben: »Laisse donc pour jamais cet ennuyeux et lamentable chant français qui ressemble aux cris de la colique mieux qu'aux transports des passions«. Im Gegensatz hierzu schwärmt er für die italienische Musik, deren Hauptreiz in der leichten Artikulation und dem melodischen Tonfall der italienischen Sprache besteht. Diese Vorzüge der Sprache machen sie allein für die melodiösen Anforderungen der Musik geeignet, denen sich das rauhe Idiom der französischen ebenso widersetze, wie die deutsche und englische Sprache. Weder Frankreich noch Deutschland und England könnten wegen der Beschaffenheit und Wesenheit ihrer Sprache eine eigene Musik haben. Alle seine Anforderungen an die Melodie, Harmonie, Recitativ, Gesang und Orchester findet Rousseau in der italienischen Musik verwirklicht, deren hinreißende Wirkung er aus diesen Vorzügen erklärt. Indem er (in einer Fußnote der »Lettre« Bd. XIII, S. 285) diese mit den stümperhaften Zuständen der französischen Oper vergleicht, ermahnt er die jungen Komponisten, die italienische Musik zu studieren, um Besseres als bisher zu leisten. Man muß die glänzende Abhandlung mit ihrer schneidenden Ironie gelesen haben, um die sensationelle Erregung zu begreifen, die sie in der ganzen musikalischen Welt hervorrief; dann wird man auch die große Erbitterung der Franzosen verstehen, welche sich in Sachen der Mode, Sitte und Kunst für das erste Volk Europas hielten und deren Eitelkeit durch die herbe Kritik ihrer nationalen Oper so schwer verletzt wurde. —

Rousseau widerlegte sich selbst mit der Komposition seines Singspiels

»Le devin du village«, welches trotz des französischen Textes großen Erfolg hatte, und hat nach dem Erscheinen Gluck's dieses Vorurteil gegen die französische Sprache freiwillig widerrufen. Grétry weist aber gerade an diesem Singspiel nach, wie die angebliche Schwierigkeit, die die französische Sprache der Komposition entgegenstellt, auf Rousseau's falscher Anwendung der französischen Prosodie beruht; besonders mache er so oft den Fehler, auf das stumme e der Sprache gute Taktteile der Musik zu legen. (Mémoires, I, 276.)

Auch Grimm kommt später bei Besprechung von Rousseau's «Lettre de la montagne» nochmals auf dessen Hin- und Herschwanken von der französischen zur italienischen Opern-Musik zurück (Corr. litt. VI, 181):

«À son retour de Venise, il était si peu touché de la musique italienne qu'il chantait les opéras de Lulli avec délices; il fit lui-même un opéra entièrement dans le goût français, intitulé les «Muses galantes», mais qui ne fut point trouvé assez bon pour être joué; et quelques années après, il imprima que les Français n'avaient point de musique et que s'ils en avaient jamais, ce serait tant pis pour eux.»

Aus den Kreisen der Komponisten nahm kein geringerer als Duni, welcher mit Philidor und Monsigny zu den Schöpfern der französischen komischen Oper gehörte, Stellung gegen diese Behauptung Rousseau's. An die Spitze seiner Partitur zu «Le peintre amoureux de son modèle», welche seinen Ruf in Paris begründete, setzte er folgendes kurze «avertissement»:

«Tandis qu'à Paris un auteur s'efforçoit de prouver que la langue qu'on y parle n'étoit pas faite pour estre mise en musique, moy, italien, vivant à Parme, je ne mettois en chant que des paroles françoises. Je suis venu icy rendre hommage à la langue qui m'a fourni de la mélodie, du sentiment et des images. L'auteur anti-françois aurait dû aller en Italie et ne faire chanter que des paroles italiennes; il a fait le Devin du village; il n'y a jamais eu d'inconséquence aussi aimable; il est fâcheux qu'il n'ait pas continué; il a craint sans doute que ses ouvrages ne fissent trop grand tort à ses propositions.»

Rousseau ist ein Fanatiker der Melodie, und man könnte dies vielleicht damit erklären, daß seine theoretischen Kenntnisse nicht ausreichten, ihm trotz seines feinen musikalischen Gefühls das Ohr auch für die Harmonie zu erschließen. Pougin und Jullien meinen sogar, daß Rousseau nur deshalb das Prinzip der Melodie so betont habe, um die höchst mangelhafte Harmonisation seiner eigenen Kompositionen, besonders des »Devin du village«, zu bemänteln. Hinc illae lacrimae! — Weiter unten kommen wir noch zu einer anderen Begründung. — In der hinreißenden Wirkung ihrer Melodien sind für Rousseau wiederum die Italiener Meister, aber nicht durch Anhäufung von Akkorden und die Kontraste in den vielfachen Orchester-Partien, sondern im Gegenteil dadurch, daß sie die

Harmonisation der Begleitung nur soweit anwenden, als sie dazu dient, den Ausdruck der Melodie zu verstärken und die »Einheit der Melodie« dem Ohre und dem Geiste verständlicher zu machen.

Sein Steckenpferd ist diese »unité de mélodie«, welche ebenso unentbehrlich in der Musik ist, wie die »unité d'action« für die Tragödie. Dies Prinzip ist am vollkommensten in den italienischen Opern befolgt, deren Begleitung meist unisono mit der Singstimme verschmilzt und sich nur dann von ihr trennt und auf einzelne harmonische Akkorde beschränkt, wenn die Stimme für sich allein durch Koloraturen die Aufmerksamkeit genügend fesselt. Einen selbständigen Gedanken soll das Orchester höchstens in den Pausen des Gesanges zum Ausdruck bringen dürfen, sonst soll es nur wie das murmelnde Geräusch eines Baches oder das Gezwitscher der Vögel den Gesang unterstützen; aber, heißt es (Bd. XIII, S. 255):

> « . . . . de faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessein particulier et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs.» Er fährt fort (S. 264): «c'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique, où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très peu d'expression: ce qui est précisément le caractère de la musique française.

Eine Imitation oder Gegenbewegung im Orchester (was er, ohne den Sinn recht zu verstehen, mit «contre-fugues» und «fugues renversées» bezeichnet und «restes de barbarie et de mauvais goût» nennt) bringt ihn außer Fassung. Schon in der »Lettre à M. Grimm« (XIII, 392) schreibt er:

> «Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles desseins, ces basses contraintes, ces contrefugues, ne sont que des monstres difformes, des monuments du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.» Er stellt als Vorbild die kaum akkordmäßig zu nennende Begleitung der Italiener auf, «qui avec moins de sons, font plus d'harmonie.» (XIII, 261.)

Das Wesen der Melodie erläutert er an verschiedenen Stellen, so auch im »Essai sur l'origine des langues«, Kap. XIII, durch den Vergleich mit einem Gemälde, dessen Wirkung auch nicht in den Farben, sondern in der Zeichnung besteht, in folgenden Worten:

> «Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons . . . . La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs.» (Siehe ebenso Excerpt, S. 80 f.)

Rousseau folgert so: Alle Musik ist in ihrem innersten Wesen Melodie als Ausdruck der Gefühle; Melodie ist aber von Natur aus einstimmig; kein Vogel, kein Wesen in der Natur, ja kein früheres Jahrhundert hat etwas von »Harmonie« gewußt, also ist alle mehrstimmige und harmonisch ausgeführte Musik für ihn unnatürlich und unmusikalisch, und so verstehen wir sein Urteil über Harmonie im «Dictionnaire de Musique», wenn er schreibt: »Unsere Harmonie ist nichts als eine gotische und barbarische Erfindung, auf die wir niemals gekommen wären, wenn wir für die wirklichen Schönheiten der Kunst und für eine wahrhaft natürliche Musik ein lebhaftes Gefühl gehabt hätten.« Diese Stelle und ihre Begründung ist wiederum für Rousseau's Anschauung so bezeichnend, daß sie hier in extenso folgen möge:

«Quand on songe que de tous les peuples de la terre, qui tous ont une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui aient une harmonie, des accords, et qui trouvent ce mélange agréable; quand on songe que le monde a duré tant de siècles sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune ait connu cette harmonie; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie; que les langues orientales, si sonores, si musicales, que les oreilles grecques, si délicates, si sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre harmonie; que sans elle leur musique avait des effets si prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de si faibles; qu'enfin il était réservé à des peuples du nord, dont les organs durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare dont nous ne nous fussions jamais avisés, si nous eussions été plus sensibles aux véritables beautés de l'art et à la musique vraiment naturelle. — M. Rameau prétend cependant que l'harmonie est la source des plus grandes beautés de la musique; mais ce sentiment est contredit par les faits et les raisons.»

Den Gedanken, daß die Musik erst in der Verbindung der Melodie mit der Harmonie ihre Vollendung erreiche, finden wir übrigens schon bei Grétry, dessen aus der Praxis des schaffenden Musikers geschöpften Urteile weit größerer Beachtung wert sind als die spekulativen Theorien der Philosophen. Im Gegensatz zu dem absprechenden Rousseau berührt es fast wohltuend, daß Grétry, trotz seiner hohen Verehrung für diesen Philosophen, seiner Überzeugung von der Bedeutung der Harmonie für den musikalischen Ausdruck an den verschiedensten Stellen seiner »Mémoires« beredte Worte leiht. Deshalb verehrt er auch in Rameau «un des plus grands harmonistes de notre siècle; il fit des chœurs magni-

fiques, où l'harmonie non-seulement est savante, mais très-expressive.» (I, 427). Er bezeichnet die Melodie als den Vorzug und die Stärke der Italiener, die Ausgestaltung der Harmonie als die Besonderheit der deutschen Musik und führt an einer anderen Stelle (II, 137/138) sehr schön aus, daß die größere Begabung der Völker für Melodie oder Harmonie von der Lebhaftigkeit des Temperaments abhänge, das ihnen die Verschiedenheit ihres Klimas in verschiedenem Maße verliehen habe; daß die Melodie mehr das Erbteil der wärmeren Sonne sei; die Energie und der Ernst des rauheren nordischen Klimas mehr für die Empfänglichkeit der »männlichen« Harmonie befähige. Er macht sich den Ausspruch eines geistreichen Mannes zu eigen, daß die Harmonie das »Kleid der Melodie« sei: »L'harmonie est le vêtement du chant; le chant italien est plein de chaleur, il va presque nu; celui des autres nations se charge d'habits à mesure qu'il est plus froid.« — Diesen Anschauungen entspringt auch seine große Verehrung für Gluck, von dem er (I, 345/47) schreibt: »Gluck sera longtemps le modèle de la tragédie lyrique. .... Oui, l'on est poëte et musicien en opérant comme Gluck ...; il a créé un nouveau genre; son harmonie a osé tout peindre et les accents de sa déclamation ont exprimé les passions.« Aber, so führt er begeistert aus (I, 461), die Rivalität werde erst das wahre Kunstwerk von Melodie und Harmonie hervorbringen und sein Zukunfts-Ideal wird jener Musiker verwirklichen, der in gleichem Maße Schöpfer der Melodie, wie Beherrscher der Harmonie sein wird. »Le grand mélodiste, qui posséderait au même degré l'harmonie, serait l'homme par excellence!«

Das nächste von Rousseau veröffentlichte Pamphlet war die »Lettre d'un symphoniste etc.«, eine heftige und beleidigende Satire auf das Orchester der Oper, welches er nicht nur der Unfähigkeit, sondern auch der Böswilligkeit anklagt, indem es die ihm nicht zusagenden Opern, in erster Reihe also die italienischen, absichtlich durch schlechtes Spiel entstelle. Das Opern-Personal gab seiner Rache für diese Angriffe dadurch Ausdruck, daß es ihn auf der »grande cour du monument« in effigie verbrannte, und die Direktoren entzogen ihm den freien Eintritt zum Theater, welchen er erst 20 Jahre später durch Gluck's Vermittelung zurückerhielt.

Der Brief an abbé Raynal enthält nichts hier Interessierendes. Dagegen enthält der »Essai sur l'origine des langues« in den 8 Kapiteln, welche von Musik handeln, neben den einseitigen Anschauungen, die er stets über Harmonie entwickelt, viele geniale Ansichten und ausgezeichnete Bemerkungen in glänzender Diction. Das 7. und 12. Kapitel enthalten philosophische Meinungen über den Ursprung und die Beziehungen von Sprache, Rhythmus und Musik:

«. . . . Une langue qui n'a que des articulations et des voix, n'a donc que la moitié de sa richesse; elle rend des idées, il est vrai, mais pour rendre des sentiments, des images, il lui faut encore un rhythme et des sons, c'est-à-dire, une mélodie: voilà ce qu'avait la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre.»

Die Melodie, führt er im 13. Kapitel aus, tut genau dasselbe in der Musik, was die Zeichnung in einem Gemälde macht. Wie das Wohlgefallen am Gemälde nicht von den Farben herrührt, so kommt die Herrschaft der Musik über unsere Seelen nicht von den Tönen her; die Melodie ist es, welche uns die Figuren malt, zu denen die Akkorde und Töne nur die Farben liefern. Rousseau geht hier auf die metaphysische Wirkung der Tonsprache ein, welche durch die »imitation musicale« erst das musikalische Kunstwerk hervorbringt. Was würde man, fährt er fort, von jener beschränkten Malerei sagen, welche des Gefühls und des Geschmacks entbehrt, weil sie sich ausschließlich auf die Physik der Farben gründet, und was sollen wir vom Musiker sagen, der in der bloßen Harmonie die Quelle aller großen musikalischen Effekte sehen wollte? Wir würden ihn dazu verurteilen, französische Opern zu machen.

Auf den Gegensatz von physikalischer, er würde richtiger sagen: physiologischer und psychologischer Wirkung in der Musik kommt er mehrfach zurück, indem er die Harmonie als die Ursache der ersteren, die Melodie als die der letzteren bezeichnet. So schreibt er im »Examen de deux principes avancés par M. Rameau« (Œuvres XIII, 313):

«L'harmonie est une cause purement physique; l'impression qu'elle produit, reste dans le même ordre. Des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile.»

In demselben Aufsatze streitet er mit Rameau noch am Schlusse direkt über das Verhältnis der Tonschwingungen. Ebenso lesen wir in der »Lettre à M. Lesage« (XIII, 402 und 403);

«Si la musique ne plaît que par les sons physiques, il pourra arriver . . .»

ferner:

«Les mathématiciens ont très bien expliqué la partie de la musique qui est de leur compétence, savoir les rapports des sons, d'où dépend aussi le plaisir physique de l'harmonie et du chant. Les philosophes, de leur côté, ont fait voir que la musique, prise pour un des beaux-arts, a, comme eux, le principe de ses plus grands charmes dans celui de l'imitation.»

Siehe auch Kapitel XVII des »Essai sur l'origine des langues« (Œuvres XIII, 211) und »Observations sur l'Alceste de Gluck« (XIII, 350). In dem Briefe an M. Lesage schreibt er:

«En général la meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment.»

Und in »La Nouvelle Héloïse« Teil I, Brief 48 heißt es:

«L'impression des accords est purement mécanique et physique; qu'a-t-elle à faire au sentiment?»

Das 14. Kapitel (»De l'Harmonie«) wendet sich gegen die zu starke Verwendung der Harmonie, deren Wirkung rein physikalischer Art ist und deren Schönheiten konventioneller Natur sind und lange Gewöhnung voraussetzen, wenn sie nicht als bloßer Lärm erscheinen sollen. Für ihn ist das einfache unisono der natürlichste und harmonischste Gesang, weil in jedem Tone ja schon die Terz und Quinte als harmonische Begleittöne (sons harmoniques concommittants, Obertöne) enthalten sind, und wenn wir Akkorde zum Gesange verwenden, »c'est parce que nous avons le goût dépravé«.[1])

Sehr schön ist dagegen, was Roussau im 16. Kapitel über die Art der Nachahmung in der Musik und über die Art ihrer Wirkung sagt. Die Musik ahmt nicht bloß nach, sie spricht vielmehr, und ihre zwar unartikulierte, aber lebhafte, glühende, leidenschaftliche Sprache hat hundertmal mehr Energie, als die Wortsprache. Denn die Nachahmung soll nicht darin bestehen, die Geräusche der Natur, wie das Brausen des Meeres, das Murmeln der Bäche, das Grollen des Donners wiederzugeben, sondern sie soll in unserer Seele dieselben Gefühle erwecken, wie jene Naturerscheinungen. »L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur«. Die Wirkung der Musik richtet sich nicht auf unser Ohr, sondern auf unsere Seele; die Töne sind, so zu sagen, Organe der Seele, sie verbinden die Menschen mit dem Menschen. Der Mensch allein in der Natur kann singen, und wenn man ein Lied oder eine Symphonie hört, denkt man sofort, daß noch eine andere empfindende Seele außer uns da ist. Die Töne sind nur »comme signes de nos affections, de nos sentiments«, aber durch die Melodie werden sie zu den mächtigsten Eindrücken auf unser Herz verbunden; »car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille« (Chap. XV). Rousseau ist Metaphysiker; er wendet sich ebenso gegen den Sensualismus, wie gegen den Materia-

1) Dieselbe Argumentation finden wir in «La Nouvelle Héloise» Teil 5, Brief 7, aus dem auch der obige Ausspruch herstammt. Diese prägnante Stelle lautet vollständig:

«En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque? et qu'y pouvons-nous ajouter sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux? En doublant les uns et non pas les autres, en ne les renforçant pas en même rapport, n'ôtons-nous pas à l'instant ces proportions? La nature a tout fait le mieux, qu'il était possible; mais nous voulons mieux faire encore, et nous gâtons tout.»



lismus, der »der Tugend ebenso unheilvoll werde, wie dem Schönheitsgefühle«.

Weiter entwickelt er im 16. Kapitel den Vorzug, welchen die Musik vor der Malerei hat. Während der Maler nur zu schildern vermag, was man sehen kann, schildert die Musik Dinge, die man nicht wahrnehmen kann. Sie vermag die Ruhe, wie den Schlaf, die Nacht, die Einsamkeit und sogar das Schweigen darzustellen. Geräusch kann den Eindruck der Stille und Stille den Eindruck des Geräusches hervorrufen, wie man bei eintönigem Vorlesen einschläft und beim Aufhören desselben erwacht. Am 26. Juni 1753 schreibt er in einem sehr verbindlichen Brief an d'Alembert, nachdem er ihm für die Zusendung seines »Discours préliminaire« in den bewunderndsten Ausdrücken gedankt:

«Pour ce qui concerne ma partie (in der Encyklopädie), je trouve votre idée sur l'imitation musicale très juste et très neuve. En effet, à un très petit nombre de choses près, l'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence.» —

1755 schrieb Rousseau die Broschüre »Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée: Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie«, welche erst nach Rameau's Tode veröffentlicht wurde. Nachdem er die zugestandenen Flüchtigkeiten in seinen Artikeln in der Encyklopädie mit der Kürze der ihm hierfür bemessenen Zeit entschuldigt, sucht er die von Rameau aufgestellten zwei Prinzipien ad absurdum zu führen, daß nämlich 1. die Melodie und alle großen Wirkungen der Musik sich aus der Harmonie ableiten lassen und 2. daß die Begleitung darstellt »le corps sonore«, für welchen Begriff er keine Erklärung findet. Auch hier verlangt er im Wesentlichen wiederum die völlige Unterordnung der Harmonie unter die Melodie, zu deren Hauptbestandteilen er den Takt und den Rhythmus zählt, welchem z. B. die Soldaten ihre erhöhte Leistungsfähigkeit auf dem Marsche verdanken. Diese belebende Wirkung des Rhythmus habe aber mit der Harmonie garnichts zu tun, sie ist eine rein physiologische, die ebenso gut von jedem anderen großen rhythmischen Geräusche ausgehen könnte, am besten freilich von dem Rhythmus der Melodie, die zugleich die Seele bewegt. Immer wieder kommt er auf den Vergleich von Musik und Malerei zurück, und sehr schön ist die nachfolgende Stelle, die im Gegensatz zu der Wirkung der Akkorde über die Wirkung des Gesanges auf die Seele spricht:

« . . . . Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs peuvent porter aux sens une impression agréable, et rien de plus. Mais les accents de la voix passent jusqu'à l'âme; car ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant ils les excitent. C'est par eux

que la musique devient oratoire, éloquente, imitative; ils en forment le langage; c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentiments. La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessin dans la peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords, que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de choses, et l'harmonie ne passe pas au-delà.» —

Nach einer langen Pause, welche durch die politischen und kirchlichen Verfolgungen erzwungen wurde, die Rousseau's Flucht aus Frankreich und seinen Aufenthalt in der Schweiz und in England veranlaßten, besteigt Rousseau (1774) nach der Ankunft Gluck's in Paris wieder das musikalische Streitroß, und obgleich schon 62 Jahre alt, mit dem gleichen Feuereifer wie in seinem Mannesalter; aber nicht mehr als Verteidiger der italienischen Opern, von deren »défauts énormes« er sogar in den »Observations sur l'Alceste italien« spricht, sondern als Vorkämpfer Gluck's gegen Piccinni. Wir haben Rousseau's persönliches Verhältnis zu Gluck im ersten Abschnitt ausführlich behandelt und auch gezeigt, wie er im Gegensatz zu Grimm den Mut hatte, seine früheren Irrtümer zu bekennen. Gluck hatte Rousseau's Ideale erfüllt und sein Vorurteil gegen die französische Sprache beseitigt. Trotz, wie es scheint, persönlicher Abneigung gegen Gluck, wurde er einer der glühendsten Verehrer seiner Opern, deren Musik ihm das Leben wieder wert gemacht habe. Rousseau schrieb damals seine »Lettre à M. le docteur Burney[1]) sur la musique avec fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck«. In diesem Briefe kommt er hauptsächlich auf sein Notensystem wieder zurück, daß ihm trotz der Zwischenzeit von 30 Jahren noch am Herzen lag. Aber er beschwert es mit dem noch unpraktikableren Vorschlage, die Noten »en sillons« zu schreiben, nämlich so, daß man stets eine Linie von links nach rechts, die nächste von rechts nach links und am Schluß der untersten Linie die nächste Seite von unten nach oben zu lesen beginnt — ein ganz unmögliches System. Man fand auch unter Rousseau's Noten-Manuskripten kein einziges, welches nach diesem System geschrieben worden wäre.

In den »Fragments d'observations sur l'Alceste italien«, welche er auf Bitten Gluck's geschrieben hat und worin er noch einmal seine gereiften musikalischen Erfahrungen ausspricht, gibt er diesem zunächst einzelne Winke, wie er die dramatische Steigerung in seiner Oper besser hätte ausführen können, und Gluck hat diese Winke bei der späteren Umarbeitung der Oper auch beachtet. Rousseau fährt fort: Die großen

1) Charles Burney, der bekannte Musikhistoriker und Bearbeiter des »Devin du village« für die englische Bühne. (Siehe S. 14 u. 98.)

Wirkungen der dramatischen Musik fließen aus drei Quellen: dem Accent, der Harmonie und dem Rhythmus. Der Accent ist durch die Dichtung des Dramas bestimmt, und der Musiker muß wohl oder übel den musikalischen Ausdruck der poetischen Form anpassen. Alsdann setzt er auseinander, wie der Schwerpunkt der dramatischen Musik im Rhythmus liege, den die griechische Tragödie überflüssig machte, weil die griechische Sprache an sich schon einen harmonischen und melodischen Accent besessen hat. Daher wären die griechischen Tragödien durch ihre musikalische Deklamation ideale Opern gewesen. Die modernen Sprachen, die italienische nicht ausgenommen, entbehrten seit der Vermischung mit den nordischen Barbaren während der Völkerwanderung dieses Vorzuges und müssen daher durch Rhythmus und Melodie in der theatralischen Illusion ergänzt werden. Aus der Verbindung der Sprache mit dem Rhythmus der Musik ergibt sich für die Oper die notwendige Abwechselung von récitatif simple für den einfachen Gang der Handlung, récitatif obligé für die leidenschaftlicheren Momente, und air. Das récitatif simple soll nur unmerklich vom Basse allein begleitet werden, während das récitatif obligé in den Pausen des Gesanges die dramatische Entwicklung durch Ritornelle und kurze symphonische Zwischensätze unterstützen soll. Er entwickelt weiter die Recitativ-Theorie, die uns in ihrem problematischen Werte schon bekannt ist. Er tadelt — und dieser Tadel ist wieder bezeichnend für die Bekehrung des früheren Anhängers der italienischen Musik — die langweiligen Recitative auf den italienischen Bühnen, weil sie zu lang sind und von Kastraten schläfrig gesungen werden. (Man vergleiche damit den Hymnus auf die italienische Musik in »La Nouvelle Héloïse« Theil 1, Brief 48). Auch jetzt noch findet er die französische Sprache nur für das Recitativ geeignet; er nimmt auf sein Melodrama »Pygmalion« Bezug, in welchem die musikalischen Phrasen der Recitation und des Orchesters nach einander sich hören lassen. Noch immer hält er fest an seinen Ansichten über Harmonie, die nur einen untergeordneten, rein sinnlichen Wert für die »musique imitative« habe, und über die Bedeutung der Melodie, und er schließt den allgemeinen Teil mit einer Ermahnung an Gluck, die Deklamation nicht zu sehr auf Kosten der melodischen Arien zu bevorzugen, da diese allein ins Herz dringen und unsere innersten Gefühle erwecken.

Alsdann unternimmt Rousseau eine eingehende Prüfung der Partitur der »Alceste«, was ihm, nach seinem eigenen Geständnis, viel Mühe macht, zumal diese Partitur ist »très embrouillée, trop chargée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassiées confusément«, so daß er Gluck's Talent bewundert, mit dem er trotz alledem die Ermüdung der Hörer hat vermeiden und das Interesse bis zuletzt hat fesseln können. Er lobt die gelungene Ouverture, deren Aufgabe es ist »à disposer le

cœur du spectateur au genre d'intérêt, par lequel on va l'émouvoir«, findet einzelne Arien »d'une simplicité sublime«, andere »d'un chant exquis« und auch seine Ausstellungen bezeugen, gleichviel ob man ihnen zustimmt oder nicht, den musikalisch empfindenden Denker und den feinfühligen Ästhetiker.

Rousseau schrieb dann noch eine kleine Broschüre »Extrait d'une réponse d'un petit-faiseur à son prête-nom sur un morceau de l'Orphée de Gluck«, welche zuerst in der Leblond'schen Sammlung[1]) 1781 erschienen ist. Dies Werkchen bietet kein größeres Interesse. Zur Erklärung des Titels wollen wir nur anführen, daß man Rousseau schon beim Erscheinen seines »Devin du village« die Fähigkeit zu komponieren abgesprochen und des Plagiats bezichtigt hatte. Scherzweise gab er seinen Feinden hierin Recht; er hielte, schreibt er mit Selbstironie, sich einen »petit-faiseur« (eine Art Heinzelmännchen), dem er seine Kompositionen verdanke.

Hiermit verlassen wir Rousseau's schriftstellerische Tätigkeit, soweit sie die Musik zu ihrem Inhalte hat, um ihn noch als Komponisten der Betrachtung zu unterziehen.

B. Rousseau als Komponist.

In seiner unvertilgbaren Liebe zur Musik, mit der er sich selbst in der Entstehungszeit seiner größten philosophischen Schriften mit stets gleichem Eifer beschäftigte, haben wir Rousseau als Musikkritiker, Theoretiker und Notenkopist kennen gelernt. Aber seit seinem Jünglingsalter schwebte ihm der Lorbeer des gefeierten Komponisten als Ideal vor, und auch dieser große Geist, bei dem das Temperament so oft den kühlen Verstand verdrängte, konnte sich von dem falschen Ehrgeize nicht frei machen, gerade darin glänzen zu wollen, wo seine Unzulänglichkeit evident war.

Rousseau's Jugendplan, sich ganz der Musik zu widmen, war durch die Mißerfolge nicht erschüttert worden, die er mit seinem neuen Notensystem vor der Akademie und mit dem Absatz seiner »Dissertation sur la musique moderne« (Paris, Quillau, 1743) hatte. Während der Rekonvaleszenz von einer schweren Krankheit, die ihn 1743 befiel, kam ihm die leidenschaftliche Idee, die ihn bis ins späteste Alter beseelte, Opern zu schreiben und dadurch auf den Gipfel des Ruhmes zu gelangen. Der Gefühlsmensch hatte sein philosophisches Genie noch nicht erkannt, sondern glaubte mit der Heftigkeit seiner Leidenschaft in einer Kunst bedeutend werden zu können, zu der ihn seine Neigung, aber nicht seine

---

1) »Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck», Paris, 1781 par Leblond.

Vorkenntnisse berechtigten. In seinen »Confessions«, Buch VII, erzählt er, daß er bereits früher in Chambéry eine opéra-tragédie: »Iphis et Anaxarète« geschrieben hatte, die er aber wohlweislich ins Feuer warf. Das gleiche Schicksal hatte eine andere Oper: »La découverte du Nouveau Monde«, welche er in Lyon komponiert hat. Von der ersteren sind nur Fragmente des Textes, von der letzteren das ganze Gedicht in seinen Werken enthalten. Mitten in seiner Begeisterung für eine neue Oper »les Muses galantes«, deren Text und Musik er schon fertig skizziert hatte, verläßt er plötzlich Paris und geht als Sekretär des französischen Gesandten nach Venedig, wo, wie er selbst ausführlich berichtet, während seines 18monatlichen Aufenthaltes sich die Liebe zur italienischen Musik zu voller Flamme bei ihm entwickelte. Nach seiner Rückkehr nach Paris vollendet er in 3 Monaten »les Muses galantes«, unterstützt von dem 18jährigen Philidor, der ihm »le travail de remplissage«, vermutlich den ganzen Instrumentalteil machte, da ihn angeblich diese mechanische Arbeit langweilte. Es gelang ihm, die Aufführung der Oper in den Salons des reichen Generalpächters Leriche de la Popelinière in Gegenwart Rameau's und des Herzogs von Richelieu durchzusetzen. Letzterer war entzückt und versprach die Aufführung an der Hofbühne. Dagegen äußert sich Rameau, dem Rousseau Eifersucht auf sein Talent als Motiv unterschiebt, höchst abfällig und legt hiermit den Grund zu der bald offenkundigen Feindschaft zwischen ihm und dem Philosophen und seinem Anhange. Die Aufführung in der Académie Royale gelangte indes nur bis zu einigen Proben, nach denen Rousseau sein Werk wegen der notwendigen »grandes corrections« zurückzog, um schließlich die Partitur zu vernichten, auch hier, wie stets bei seinen Mißerfolgen, als eingebildetes Opfer der Intriguen seiner Neider und Hasser.

Die Bekanntschaft mit Richelieu hatte das Gute, daß er von ihm 1745 den Auftrag erhielt, das opéra-ballet »La Princesse de Navarre«, Text von Voltaire (eine flüchtige Gelegenheitsarbeit des Dichters), Musik von Rameau, für eine Festlichkeit umzuarbeiten, da beide Verfasser von anderen Aufgaben in Anspruch genommen waren. Er kam dadurch in Briefwechsel und zur Bekanntschaft mit Voltaire; die Arbeit selbst aber mißlang.

Einen ersten, wirklich großen und nachhaltigen Erfolg hatte Rousseau erst mit seinem Singspiel »Le Devin du Village« (der Dorfwahrsager), das auf Betreiben seines Freundes, des Akademikers Duclos am 18. Oktober 1752 mit großem Beifall vor dem Hofe in Fontainebleau aufgeführt und dessen leicht einschmeichelnde Melodien nach Art der italienischen Intermezzi bald von ganz Paris gesungen wurden (s. Abschnitt I, S. 13/14). Man konnte sie aus dem sangeskundigen Munde von Jélyotte und M[lle] Fel, den damaligen Stars der französischen Opernbühne, hören, wie

von den Lippen des Königs Ludwig XV., der, wie Jélyotte in einem Briefe vom 20. Oktober 1792 an Rousseau schreibt[1]), »nicht müde wurde, mit der falschesten Stimme seines Königreiches die Arie:

«J'ai perdu tout mon bonheur,
J'ai perdu mon serviteur»

vor sich herzusingen.«

Für die Volkstümlichkeit und Beliebtheit der Melodien spricht auch die Tatsache, daß sogar das Glockenspiel der Kirche St. Pierre zu Genf eine Zeit lang die hübsche Arie «Allons danser sous les ormeaux» öfter ertönen ließ.

Diese erste Aufführung vor dem Hofe konnte aber erst stattfinden, nachdem Francœur (auch Francueil geschrieben) und Jélyotte verschiedene wesentliche Verbesserungen, namentlich am ungenügenden Recitativ vorgenommen und, wie Pougin entdeckt zu haben glaubt, Philidor die Instrumentation verbessert und eine Bravour-Arie für Mlle Fel hinzukomponiert hatte. Die übrigen Melodien sind indes von Rousseau. — Vier Monate später, am 1. März 1753, wurde das Singspiel als sensationelle Erstaufführung dieses neuen Genres auch in der Oper gegeben, von der es erst nach 76 Jahren (1829) verschwinden sollte, nachdem es fast 400 Vorstellungen erreicht hatte.

Zu Rousseau's Kompositionstalent hatte man indes so wenig Vertrauen, daß man ihn des Plagiats bezichtigte. Man muß aber wohl dagegen Front machen, daß Rousseau die ganze Partitur von einem unbekannt gebliebenen Komponisten, als welchen man später einen gewissen Grenet oder Garnier aus Lyon bezeichnete, gestohlen haben solle, wie Holbach auf Grund einer kleinen Entlehnung aus einem Sammelhefte, zu der er Rousseau selbst gedrängt hatte, böswilliger Weise in Paris verbreitete, als er sich mit ihm erzürnt hatte. Rousseau, dem dieser Vorwurf nicht verschwiegen blieb, klärt den Sachverhalt in seinen »Confessions«, Buch VIII, auf und Pougin (Rousseau, musicien, S. 81) beweist die Unrichtigkeit der Anschuldigung des Plagiats auf Grund einer Broschüre, die er zufällig entdeckte und die über diesen Gegenstand von den Schauspieler Marignan .1781 geschrieben war. Rousseau bleibt der legitime Komponist dieses Singspiels, dessen Erfolg auf der Einfachheit — wir würden heute »Naivität« sagen — der leichten graziösen Melodien

1) Aus demselben Briefe Jélyotte's geht auch hervor, daß Rousseau aus Anlaß dieser beifälligen Aufführung seines Singspiels wahrscheinlich eine Pension vom König erhalten hätte, wenn er sich demselben hätte vorstellen lassen. Aber Rousseau, der sich damals als den ungeleckten Natursohn aufspielte, der niemandem etwas verdanken wollte, reiste den nächsten Morgen plötzlich aus Fontainebleau ab. Sein Stolz verhinderte ihn indes später nicht, von des Königs Maîtresse, Mme. de Pompadour, ein größeres Geldgeschenk anzunehmen.



beruhte, die im wohltuenden Gegensatz zu dem hochtrabenden, leeren Pathos der damaligen französischen großen Oper, Ohr und Nerven angenehm beruhigten. Auch Grétry teilt diese Ansicht; doch ist seine Bemerkung für Rousseau wenig schmeichelhaft, daß er die Unbeholfenheit der Partitur als Beweis für dessen Autorschaft ansieht.

In seinen Mémoires I, S. 276 schreibt er nämlich:

> «J'ai examiné la musique du Devin du Village avec la plus scrupuleuse attention; partout j'ai vu l'artiste peu expérimenté, auquel le sentiment révèle les règles de l'art. Si Rousseau eût choisi un sujet plus compliqué avec des caractères passionnés et moraux, ce qu'il n'avait garde de faire, il n'aurait pu le mettre en musique.»

An eine Oper großen Stils durfte sich natürlich Rousseau nicht wagen; für die Aufgabe einer solchen Partitur reichten seine kontrapunktischen Kenntnisse nicht aus. Er machte aber nun einen Fehler, der seine musikalische Unzulänglichkeit in ein noch grelleres Licht stellte. Um allen Verleumdungen bezüglich des Plagiators ein Ziel zu setzen, erklärte er, auf denselben Text des Devin eine neue Musik komponieren zu wollen, welche seine Fähigkeit klar beweisen solle. Erst $9^1/_2$ Monate nach seinem Tode, am 20. April 1779, erschien diese neue Ausgabe des »Devin du village« auf der Opernbühne, mit einer neuen Ouverture und 6 neuen Arien und — fiel durch. Da Rousseau wahrscheinlich seinen Stolz darin gesetzt hatte, sich von Keinem bei der Neukomponierung helfen zu lassen, so war die Form noch fehlerhafter und die Instrumentation noch mangelhafter, als es bei der ersten Partitur vor 26 Jahren der Fall war. Und diese Mängel fielen umsomehr auf, als die Ansprüche der Hörer inzwischen durch die Opern Monsigny's, Philidor's, Grétry's und Gluck's bedeutend größer geworden waren.

Der Vollständigkeit halber ist zu erwähnen, daß Rousseau in den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch verschiedene Gesangs-Terzette und 1757 eine Motette für die Einweihungsfeier der Kapelle der Mme d'Épinay komponiert hat, ehe er sich durch Einführung des Melodrams in die französische Musik ein wirkliches positives Verdienst erwarb. Die Idee dieser neuen Musikgattung entsprang dem bekannten Vorurteil Rousseau's gegen die Melodie-Fähigkeit der französischen Sprache, die, wie er es noch klar und deutlich in seinen »Observations sur l'Alceste italien« (1774/75) ausspricht, höchstens für die recitativische Bühnendichtung geeignet sei. Aus dieser Überzeugung erwuchs der »Pygmalion«, dessen Dichtung bereits im Sommer 1762 entstanden war. Aus einem Briefe Rousseau's, den er am 17. November 1765 auf der Durchreise in Straßburg schrieb, als er, aus der Schweiz vertrieben, einer Einladung Hume's nach England Folge leistete, geht hervor, daß er den Pygmalion auf der Straßburger Bühne als Monolog, ohne Musik, die damals noch

nicht vorhanden war, gern aufgeführt gesehen hätte, aber darauf verzichten mußte, weil er das Manuskript nicht zur Hand hatte. Der nie schlummernde Ehrgeiz nach dem Komponisten-Ruhme gab ihm die Idee ein, dies Monodram zu einer recitativischen Bühnendichtung zu verarbeiten, in der die Musik in orchestralen Zwischensätzen mit der monodramatischen Deklamation abwechseln und sie erklärend vorbereiten solle. Die Bedeutung dieser neuen Musikgattung wurde vielfach verkannt. Edgar Istel hat in den Beiheften der Internationalen Musik-Gesellschaft eine sehr verdienstliche Studie: »J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene Pygmalion«, Leipzig 1901, veröffentlicht und berichtet (S. 68), daß Delisle de Sales in seinem »Traité du mélodrame« (Paris 1772) von der Bedeutung dieser neuen Musikgattung schreibt »qu'il deviendrait l'époque d'une grande révolution du théâtre.« Auch Grimm (Corr. litt. XI, 139) nennt den Pygmalion »drame d'un effet surprenant«; er beklagt die kalten, ja eisigen Kritiken, welche diesen Monolog lang und langweilig und darin nur große Worte fänden, und bewundert »la profondeur de génie avec laquelle Rousseau développe tous les mouvements de la passion, ses progrès et leur gradation successive: .... Sous ce dernier rapport, la scène de Pygmalion est peut-être un des meilleurs morceaux de philosophie qui soient sortis de la plume éloquente de Jean-Jacques«. Und Goethe bezeichnet in »Wahrheit und Dichtung« (III, 11) den Pygmalion als »ein kleines, aber merkwürdig epochemachendes Werk«.

Rousseau wollte in diesem Melodram alle in seinen früheren Schriften ausgesprochenen Ideen über Deklamation, Recitativ, Geberdenspiel vorbildlich realisieren. Aber auch bei diesem Werke verfolgte ihn der Fluch des Plagiats, der allen seinen größeren Kompositionen anhaftet. Pougin erwähnt bezüglich der angeblichen Entstehung des Melodrams »Pygmalion« einen Bericht, betitelt »J.-J. Rousseau à Lyon« aus einem Sammelwerke mit dem Titel: »Lyon vu de Fourvières« (Lyon 1833), worin Horace Coignet, Industrieller und Amateur-Komponist zu Lyon (1736—1821), Verfasser der komischen Oper »le Médecin d'amour«, sein Zusammentreffen mit Rousseau schildert, als dieser sich Ende März 1770 mit seiner Frau in Lyon aufhielt. Coignet hatte den Wunsch, des berühmten Rousseau's Urteil über die schon erwähnte komische Oper »le Médecin d'amour« einzuholen. Dieser war von der Musik so entzückt, daß er Herrn Coignet einige seiner (Rousseau's) eigenen Motetten zu singen gab und auf dem Spinett begleitete, ihm auch nach einem animierten Diner seine Dichtung »Pygmalion« vorlas und ihn mit der Komposition einer Musik dazu »dans le genre de la mélopée des Grecs« beauftragte. In wenigen Tagen war diese zur Befriedigung Rousseau's vollendet und somit Coignet's Eigentum bis auf ein Andante in der Symphonie und das Ritornell mit den Hammerschlägen, welche Rousseau's musikalischen Anteil an diesem Opus be-

deuten. Gleichzeitig mit dem »Devin du village« wurde nun diese scène lyrique auf einer Privatsoirée des M. de la Verpillière in Lyon unter großem Beifall aufgeführt und nicht lange darauf auch in Paris bei Mme de Brianne.

Als aber anfangs November der »Mercure de France« eine Correspondance des »Observateur français à Londres« brachte mit einer sehr günstigen Kritik über Pygmalion, »Dichtung und Musik von J.-J. Rousseau«, ohne daß dieser den Irrtum aufklärte, schrieb Coignet einen längeren Brief an Lacombe, den Redakteur des »Mercure«, worin er bei aller Hochachtung für die Dichtung, der er seine Inspiration verdanke, die Musik dazu mit Ausnahme der oben genannten zwei Pièces als sein Eigentum reklamierte. Dieser Brief vom 26. November 1770 erschien im »Mercure« im Januar 1771 und — Rousseau erwiderte nichts. Ferner erschien kurz darauf die von Coignet veranlaßte Drucklegung der Partitur in Paris und Lyon unter dem Titel: »Pygmalion de M. Rousseau, monologue mis en musique par Coignet« und — Rousseau schwieg wieder. Schweigen war aber nicht Rousseau's Sache, wenn er angegriffen wurde oder sich in seinen Rechten beeinträchtigt glaubte. Er selbst schreibt (Œuvres 1821, XIII, 324): »Tant qu'il (Rameau) m'attaque en artiste, je me fais un devoir de lui répondre, et discute avec lui volontiers les points contestés«. Sein Schweigen scheint mir hier ein Eingeständnis zu sein.

Hieraus allein erklärt sich auch das sonst unbegreifliche Widerstreben Rousseau's gegen die öffentliche Aufführung des Pygmalion in Paris, welche trotzdem am 30. Oktober 1775 an der Comédie française mit großem Erfolg und stets wachsendem Beifall in einer schnellen Folge von Wiederholungen stattfand. — Kurz nach Rousseau's Tod, gegen 1780, wurde die Dichtung mit einer neuen Musik von Baudron, dem Kapellmeister des Theaters, gegeben, der indes aus Pietät für Rousseau eins von dessen zwei Fragmenten in seine Partitur aufgenommen hatte. Später wurde »Pygmalion« noch von mehreren anderen in Musik gesetzt, so von Kalkbrenner 1799 und von Plantade 1822.

Edgar Istel weist in seiner schon erwähnten Studie über Pygmalion nach, daß dies Monodram bereits 1772, also drei Jahre vor der Pariser Première von zwei deutschen Musikern, Aspelmayer und Schweitzer, allerdings ohne nachhaltigen Erfolg komponiert worden ist. Die Idee des Melodram verdankt ihre Entstehung zweifellos dem Récitatif accompagné der Italiener, dessen Weiterbildung es ist. Erst mit der Benda'schen »Ariadne«, Text von Brandes (27. Januar 1775 zu Gotha aufgeführt und 1781 auch in Paris mit Beifall gegeben), beginnt für Deutschland die Epoche und Blüte der monodramatischen Musikliteratur, deren Folgezeit nach mannigfachen Verirrungen der Musikmalerei doch auch hervor-

ragende Musikstücke, wie die Kerkerscene im »Fidelio«, die Wolfsschluchtscene im »Freischütz«, einige Scenen in »Preciosa«, Robert Schumann's »Manfred«, die Soloscene des Vampyrs in Marschner's gleichnamiger Oper etc. der Musikliteratur einverleibt hat und später zu Richard Wagner's romantischen Musikdramen führte. Während sich bei Rousseau aber Deklamation und Instrumentalmusik gegenseitig ablösten, also nacheinander folgten, ließ Benda die gesprochenen Worte von der Instrumentalmusik begleiten. Mozart war von der »Ariadne« so entzückt, daß er, wie er am 12. November 1778 an seinen Vater schrieb, »dieses Werk immer bei sich führe« (Jahn, I, 577) und mit dem Gedanken umging, das Melodram an die Stelle des begleiteten Recitativs zu setzen; in dem unvollendeten Singspiel »Zaïde« (1778 oder 79 geschrieben), führte er diesen Gedanken aus (Jahn a. a. O. I, 561). Später hat man diese Art Musikbegleitung auch auf nicht dramatische Musik angewandt und Teile von Klopstock's Messias und seine Oden derart musikalisch verwertet (Istel, S. 71).

Pougin und viele andere kennen nur die eine Musik von Coignet zu Rousseau's Pygmalion und beziehen sich auf des Ersteren Brief im »Mercure«, der auf Rousseau's Charakter und musikalisches Können kein schönes Licht wirft. Istel kommt in seiner Studie nach minutiösen und geistvollen Untersuchungen auf Grund einer in der Musiksammlung der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin von Professor Thouret aufgefundenen Partitur zu »Pygmalion« zu dem Resultat, daß diese bis dahin unbekannte Partitur die ursprüngliche, echte Komposition Rousseau's aus dem Jahre 1770 oder 72 sei. Er belegt dies mit Notenbeispielen und zieht eine in Wien vorgefundene Anweisung zur Aufführung der Dichtung vergleichsweise heran. Einen ferneren Beweis für seine Annahme meint er darin zu finden, daß der der Partitur vorgeheftete Schreibpapierbogen dasselbe Wasserzeichen hat, wie das gleiche Papier einer anderen Partitur aus derselben Sammlung, deren Datum er feststellen zu können glaubt. Diese Schlüsse, so gewissenhaft sie gemacht sind, scheinen indes für die Autorschaft Rousseau's noch nicht zwingend zu sein; namentlich ist es verwunderlich, daß diese von Thouret aufgefundene Musik nie aufgeführt und noch mehr, daß bei der ersten Pariser Aufführung des Pygmalion die Musik von Coignet und nicht die von Rousseau benutzt wurde, wenn es damals eine solche gegeben hat. Es wäre doch auch unerklärlich, daß Grimm in seiner schon erwähnten, höchst rühmenden Kritik, welche er im Oktober 1775 unmittelbar nach der Erstaufführung des Pygmalion in seiner »Correspondance littéraire« veröffentlichte, widerspruchslos hat schreiben können: »La musique qu'on a exécutée à Paris est d'un amateur, de M. Coignet, négociant de Lyon, à l'exception pourtant de deux ou trois petits airs qui sont de Jean-Jacques«. Deshalb wagt er auch die kritische Bemerkung, daß die Musik zwar ange-

nehm erscheint, aber lange das nicht ist, was sie hätte sein können; daß sie vor allem sangreicher und weniger harmonisch und gelehrt hätte sein sollen. Aber gleichviel, ob Rousseau eine Musik zum Pygmalion geschrieben hat oder nicht und gleichviel, aus welchen Vorurteilen gegen das französische Idiom er zu der Idee des Melodrams gekommen ist: er ist der geistige Vater derselben und hat das unbestrittene Verdienst, wenigstens für Frankreich, durch seine Anregungen ein neues genre der musikalischen Dichtung ins Leben gerufen zu haben, das die Geister vieler bedeutender Musiker befruchtet hat.

1781, also fast drei Jahre nach Rousseau's Tode, veröffentlichten seine Freunde die mehr berühmte, als bedeutende Sammlung von Tonstücken, welche den Titel führt: »Les consolations des misères de ma vie«, und deren Partituren man aus Pietät genau nach ihrem Befunde und nach der vorhandenen Vorschrift des Autors veröffentlicht hat: »Dans toute ma musique je prie instamment qu'on ne mette aucun remplissage partout où je n'en ai pas mis«. Diese Sammlung, deren beglaubigte Partituren, von Rousseau in wunderbar schöner Notenschrift geschrieben, sich auf der Bibliothèque nationale zu Paris befinden, enthält nicht weniger als 95 Gesangstücke in Form von Romanzen, von denen aber vielleicht nur zehn einen musikalischen oder vielmehr melodiösen Wert haben. Denn musikalisch tragen sie alle den Fehler der theoretischen Unzulänglichkeit ihres Autors an sich. Die Stücke dieser »Consolations« sind teils mit Quartett-, teils mit bloßer Klavierbegleitung, teils mit einem einfachen Baß geschrieben, mager und fehlerhaft, und die harmonische Orthographie wimmelt von theoretischen Verstößen. Andererseits sind ungefähr 10 Romanzen darunter, die sich durch Zartheit der Empfindung, Grazie, Natürlichkeit auszeichnen; fast alle, mit Ausnahme zweier Reigen, haben sie das Gepräge einer tiefen Melancholie. Diese beiden Reigen und zwei von den Romanzen sind bis heute in Frankreich beliebt und populär geblieben.

In Rousseau's Hinterlassenschaft auf der Bibliothèque nationale befanden sich auch die fertige Partitur des ersten Aktes und die Skizzen zum zweiten Akte einer unvollendeten Oper »Daphnis et Chloë«, unvollendeter Text von M.... Die anonyme Dichtung dieses zweiaktigen Schäferspiels, einer Erweiterung des vorbildlichen »Devin du village«, wird Corancez zugeschrieben. Die Musik, die 1752 für die Anspruchslosigkeit eines einaktigen Singspiels ausreichte, würde namentlich bei den erhöhten Ansprüchen, zu denen in den letzten 25 Jahren das Publikum erzogen worden war, kaum Rousseau's Ruhm als Komponist vermehrt, vielmehr ihm wahrscheinlich eine herbe Enttäuschung bereitet haben, wenn sie je aufgeführt worden wäre. —

Ziehen wir einen Schluß aus Rousseau's musikalischer Wirksamkeit, so müssen wir sagen, daß die positive Seite seines Schaffens als Komponist ihn nicht zu dem unsterblichen Ruhme berechtigt hätte, den ihm für alle Zeiten seine schriftstellerischen Werke verbürgen. Aus den wenigen, wirklich hervorragenden Arbeiten, die wir besprochen haben, geht aber eine geniale Begabung auch für die Kunst der Musik hervor, in der er wahrscheinlich Großes geschaffen hätte, wenn die unglücklichen Umstände seines unruhigen Lebens, namentlich seine verlorene Jugendzeit ihm die Erwerbung ausreichender Kompositions-Technik in einem geordneten Studiengange nicht unmöglich gemacht hätten. Beweis: die immerhin beachtenswerte Musik zum »Devin du village«, welche sich über 70 Jahre auf dem Repertoir erhalten konnte, ferner einzelne Romanzen der »Consolations« und die Einführung des Melodrams in die französische Theaterliteratur. Diesen Kampf zwischen musikalischem Schaffensdrang und unzulänglicher Technik, kämpfte er sein ganzes Leben und um so härter, als er aus Stolz diesen Mangel nie und nirgends merken lassen wollte. Die Berechtigung zur Verkündung und Verfechtung seiner musikästhetischen Ansichten konnte er aber mit voller Überzeugung aus der seit den Tagen seiner Kindheit ihn beseelenden Leidenschaft für die musikalische Kunst herleiten, einer Leidenschaft, die man in mehrfachem Sinne bei ihm eine »vatis insania« nennen kann. Von Inkonsequenzen spricht er sich selbst nicht frei, denn »la raison nous montre le but et les passions nous en écartent«, sagt er in der Vorrede zu »Narcisse«. Seine Irrtümer waren zum Teil die Irrtümer seiner Zeit, seine Heftigkeit war die Schattenseite seines Temperaments und eine Folge der boshaften Angriffe, die er in jener polemischen Zeit erfuhr. Er hatte den Mut seiner Überzeugung trotz privater und politischer Verfolgungen. Sein Genius hat der Weltanschauung des 18. Jahrhunderts ebenso wie den Musikbestrebungen Frankreichs den Stempel seines Geistes aufgeprägt. Seine unerschütterliche Liebe zur Musik, verbunden mit einem außerordentlich feinen Gefühl für künstlerische Schönheit haben ihn zwar nicht vor Einseitigkeiten bewahrt, aber ihn für diese Kunst ästhetische Wahrheiten in wunderbarer, poetischer Beredsamkeit verkünden lassen, die den Einfluß vollständig erklären, den er auch als musikalischer Erzieher seines Volkes bis zu seinem Tode besessen hat.

Holbach,

geb. 1723 zu Heidesheim in der Pfalz, gest. 21. Juni 1789 in Paris.

Holbach, durch sein »Système de la nature« als Vertreter des entschlossensten Materialismus bekannt, würde man am wenigsten auf dem

Kampfgebiete der idealen Kunst der Musik vermuten, die auch wohl nur durch die Parteinahme seiner philosophischen Freunde Interesse für ihn gewann. In seinem gastfreien Salon vereinigte er die bedeutendsten Philosophen seiner Zeit, die ihm den Ehrennamen »maître d'hôtel de la philosophie« verliehen. Bei ihm versammelten sich regelmäßig Diderot, d'Alembert, Condorcet, Grimm und eine Zeit lang auch Rousseau und Buffon, und ihr Urteil stimmte darin überein, daß Holbach, obgleich ein Gegner jeder religiösen Gläubigkeit, ein reiner und menschenfreundlicher Charakter war, dessen Ehrgeiz darin bestand, sein Leben und Vermögen dem Glücke seiner Mitmenschen zu widmen, so wie er dasselbe verstand. In dem Centrum der Geistesbewegung stehend, konnte er natürlich an dem musikalischen Streite seiner Zeit nicht unbeteiligt bleiben. Der »Petit prophète« hatte eben den »Coin du Roi« angegriffen, welcher mit dem Pasquille »Une réponse du Coin du Roi au Coin de la Reine« geantwortet hatte. Da erschien 1753 eine kleine Broschüre »Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, intervenant entre les deux Coins«, welche man bis in die allerletzte Zeit Holbach zuschrieb, obwohl Assézat bereits nachgewiesen hat, daß sie von Diderot herrührt. Es mag aber bei dem innigen Verkehr und Gedanken-Austausch der Holbach'schen philosophischen Tafelrunde dahingestellt bleiben, wie weit dieser die Anregung zu der Broschüre gegeben hat. Bei der damaligen Gewohnheit, gedruckte Bücher und namentlich polemische Broschüren aus Furcht vor den polizeilichen Verfolgungen und den Chikanen der Zensur anonym oder pseudonym und öfter außerhalb Paris oder gar im Auslande drucken zu lassen, sind für die Autorschaft bisweilen nur zufällige handschriftliche Rand-Bemerkungen oder auch die bloße Tradition entscheidend.

Die satirische Art von Holbach's geistvoller und witzsprühender Polemik ist am besten zu beurteilen aus seiner »Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de la Musique (en Arcadie, au dépens de l'Académie Royale de Musique 1752)«, worin er einer befreundeten Dame von außerhalb mit scheinbarem Widerstreben den erbetenen Bericht über den Streit der Buffonisten erstattet, sich ebenso scheinbar als Verteidiger der französischen Musik aufspielt und gegen die italienische Schule mit geheuchelter Entrüstung eifert, um mit Hilfe von ironischen Übertreibungen und geistreichem Spott schließlich zu dem Schluß von der Mittelmäßigkeit der französischen Oper zu gelangen.

»Que vous êtes heureuse, Mme«, so beginnt er, »de quitter une ville, dans laquelle il allait se passer les plus étranges extravagances! Le théâtre auguste de l'Opéra profané par d'indignes Bâteleurs; sa dignité vient d'être avalie par la musique la plus folâtre; une joie bruyante et des éclats immodérés ont déchiré le voile de ce Temple et succédé au sang froid, noble et majestueux et aux applaudissements sages et mesurés des admira-

teurs de Campra, de Mouret et de Destouches. O temps! O mœurs! On rit à l'Opéra, on y rit à gorge déployée! Ah Mme, peu s'en faut que cette triste idée ne me fasse pleurer.»

»Wie haben damals, so fährt er fort »ces vieillards à perruques respectables« sich gegen Rameau's »Hippolyte et Aricie«, gegen die »Indes galantes« und gar gegen »Platée« gesträubt und nun gar diese »productions monstrueuses des Intermèdes«, welche noch nach der fünfzigsten Vorstellung wie nach der ersten applaudiert werden. Zwar rühmen die modernen Enthusiasten an dieser italienischen Musik die schöne Melodik, die Wahrheit der Empfindung, »le ton de la nature«, die passende Begleitung und die Feinheiten des Gesanges, die ihre Väter und Großväter nicht für möglich gehalten hätten; sie preisen die herrlichen Duos in »La serva padrona«, die eine Erfrischung wären nach den Plattheiten, mit denen die französische Musik seit 60 Jahren sie gelangweilt. »Les noms respectables de Lulli, de Campra, de Destouches, de Mouret, ou ne se prononcent plus, ou sont accompagnés de quelqu'épithète injurieuse. Il n'est plus question que d'un Pergolèse etc.« Aber mögen sie uns doch in Frieden unsere Musik genießen lassen, welche nach Aller Meinung die originellste Sache von der Welt ist.«

In köstlicher Weise macht sich Holbach nun über das französische Orchester lustig, welches trotz aller Anstrengungen es nicht fertig gebracht hat, die italienischen Melodien zu verhunzen. »Les petits violons[1]), par des détours à droit, par des ruses qui leurs sont familières, ont travaillé sourdement à détruire l'œuvre à laquelle ils feignaient de se prêter ouvertement«. Zwar habe man als Gegengift gegen die Neuerungen der melodiösen Intermezzi den einschläfernden »Acis« und die narkotisierende »Aréthuse« hervorgesucht und die stärksten Arme der Orchesterleute bemühten sich durch alle denkbaren Inkorrektheiten im Tempo, durch widersinnige Begleitung und falsche Betonung die Arien nach französischer Art zu naturalisieren, d. h. unnatürlich zu machen. Aber vergeblich! — vergeblich, wie die Intriguen und Skandale, mit denen man jetzt die neue Musik auszupfeifen und zu verdrängen sucht. Ach, die armen französischen Sänger, die nichts gelernt haben und, mit Ausnahme vielleicht von Jélyotte und Mlle. Fel, jetzt ihre Gesangskunst nach den Kneipen werden tragen müssen oder »aller chanter dans les rues à leur âge«. Mit beißendem Spott tröstet er jedoch seine auswärtige Freundin über den

---

1) Mit diesem Spitznamen bezeichnete man damals die beiden, ihr ganzes Leben lang unzertrennlichen Freunde Rebel und Francœur, die gemeinsam mehrere Opern geschrieben haben, damals die Kapellmeister der Académie Royale de Musique waren und schließlich die gemeinsamen Leiter dieses Theaters wurden (Pougin, J.-J. Rousseau S. 61). Vielleicht ist aber auch die unter Ludwig XIV. gegründete Kapelle der »petits violons« gemeint. Siehe S. 5.



Verlust dieser Sänger, für deren Ersatz man ein Mittel gefunden hat. Man hat nämlich in der Höhle des Vulkans einen Cyklopen entdeckt, von dessen Hilfe man sich große Dinge verspricht; er wird in sechs Monaten die besten Sänger und Sängerinnen heranbilden und so den unzweifelhaften Sieg der französischen Oper über die italienischen Sänger herbeiführen, welche ein halbes Leben lang, seit ihrer frühesten Kindheit an ihrer musikalischen Ausbildung arbeiten, während die unsrigen sich begnügen, einige Monate Tonleiter zu singen. »C'est assez pour les nôtres de solfier pendant quelques mois et on les en a même quelquefois dispensés sans qu'on s'en trouvât plus mal«. Und nur Geduld, Madame, haben wir die Italiener — erst über ihre Berge zurückgetrieben, werden wir ihre Musik schon dem Publikum verleiden.

Fürwahr, eine unnachahmliche Persiflage des Buffonisten-Streites! Mit welch' attischem Witze sucht Holbach als scheinbarer Verfechter der französischen Oper deren Schwächen und Inferiorität aufzudecken und die Vorzüge der italienischen Musik zu begründen! Und welchen Eindruck diese kleine Broschüre gemacht hat, kann man daraus ersehen, daß sie sich aus der damaligen Sturmflut längst vergessener Pamphlete erhalten hat und noch heute mit Interesse gelesen werden kann.

Cazotte, Laugier und Abbé de Mably[1]).

Um ein richtiges Bild jener polemischen Zeit zu bekommen, dürfte es wohl angezeigt sein, auch einige der bedeutenderen Gegner Rousseau's und seines Anhanges zu Wort kommen zu lassen und sie kurz zu charakterisieren. Wir wählen zu diesem Zwecke Cazotte, Laugier und den in seinen Ansichten zwischen beiden stehenden Abbé de Mably, einen älteren Bruder Condillac's.

Jacques Cazotte (geboren 1720 zu Dijon, starb auf der Guillotine 1792), bekleidete in seinen Mannesjahren eine amtliche Stellung auf der Insel Martinique, die er 1759 gegen die Engländer verteidigte. Diese bewegte Vergangenheit erklärt vielleicht die Heftigkeit seiner streithaften Feder. 1772 erschien seine originelle Dichtung: »Le Diable amoureux«, die ungemeinen Anklang fand, und später folgten vier Bände arabischer Märchen. In der litterarischen Bewegung stehend, konnte er sich dem Musikstreite, der alle Geister beschäftigte, auch nicht entziehen. 1754 veröffentlichte er zur Verteidigung der französischen Opernbühne ein Pamphlet: »Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la musique fran-

---

1) Für dieses Kapitel stütze ich mich auf Daten und Ausführung der Broschüre von Ad. Jullien, La musique et les philosophes au XVIII[e] siècle.

çaise«, in welchem er Rousseau's Theorien zu widerlegen, seinen Ruhm als Musiker, Dichter, selbst als Philosoph zu zerpflücken sucht und vor den heftigsten persönlichen Insulten nicht zurückschreckt. Obwohl er die Schönheiten der französischen Arien, Chöre und Tänze gegen Rousseau's Kritik leidenschaftlich verteidigt, kann er indes gewisse Vorzüge doch nicht ableugnen, die die italienische Musik ihrer melodischen Sprache verdankt. Aber, argumentiert er, die Sprache der Engländer eignet sich noch viel weniger für die dramatische Poesie, als die französische; ihr Theater beschränkt sich auf die Grenzen ihres Vaterlandes, während das französische von ganz Europa nachgeahmt wird; ihre Schauspieler sind steif und pathetisch, verglichen mit den graziösen und noblen Schauspielern der Franzosen; — werden darum die Engländer auf die Schönheiten eines Shakespeare oder Addison verzichten und sich das Recht bestreiten, gute Stücke zu schreiben? Also, meint er, könne ebenso gut die französische Musik neben der italienischen bestehen. — Um zu diesem Schlusse zu kommen, der die Inferiorität der französischen Schule eingesteht, hätte Cazotte nicht der geharnischten Attacke gegen Rousseau bedurft; abgesehen davon, daß er im obigen Vergleich mit den Engländern die Dramen beider Völker und nicht, worauf es ankommt, ihre Opern und ihre Musik gegenüberstellt.

Gabriel Bonnot de Mably (geb. 14. Mai 1709 zu Grenoble, gest. 23. April 1785 zu Paris) gehört zu den älteren Schriftstellern und war durch die Protektion seines Onkels, des Kardinals de Tencin, schnell zu kirchlichen Würden gelangt. Er war unabhängig, so reich, daß er von seinen Verlegern keine Entschädigung nahm. In seinen Schriften ein wahrer Philosoph der Weltabgeschiedenheit, begeistert für die Freiheit, welche er in den Republiken des Altertums verkörpert sah, fühlte auch er das Bedürfnis, in seinen »Lettres à Mme la marquise de P . . . . (Pompadour) sur l'Opéra« 1741 sich über die Musik zu äußern. Damals schlummerte noch der Streit der beiden Schulen und wurde ohne Polemik nur in den Kreisen der Schöngeister diskutiert, welche die ersten Vorstellungen der Italiener vom Jahre 1729 noch in der Erinnerung hatten. Er verteidigt, als Unparteiischer, die Opern Lulli's, deren Schönheit er über die Schöpfungen der Italiener stellt, während er andererseits die leichtere Modulation und den größeren Melodien-Reichtum der italienischen Musik anerkennt. Die Quintessenz seines Urteils bildet wohl die folgende klare und verständliche Stelle, welche durch ihre Ruhe wohltuend von dem Charakter der Streitschriften absticht, die zehn Jahre später der Buffonisten-Streit aufwirbelte:

»Il y a mille nuances différentes qu'un homme de génie peut seul saisir et qui servent à répandre sur la musique cette vérité, cette délicatesse et cette variété qui charment. On se contente aujourd'hui d'une

certaine expression grossière qui ne peut plaire à des gens de goût: la colère fait toujours beaucoup de bruit; on fatigue la poitrine de tous les acteurs, les oreilles de tout le spectacle et les mains de tout l'orchestre. On appelle délicatesse une certaine mignardise de chant qui fait nécessairement perdre de vue à tous les spectateurs la situation de leur héros. Un musicien croit aujourd'hui s'être suffisamment asservi au poète quand il n'aura point passé sans badiner sur un murmure ou sur un voler et qu'il ne laissera jamais prononcer le nom des oiseaux, des ruisseaux et du tonnerre sans les roulements imitatifs. Un homme raisonnable et qui songe plus au cœur qu'aux oreilles néglige souvent ces agréments frivoles. Il s'attache à rendre la pensée et le sentiment d'un vers, sans vouloir faire une peinture de mots en particulier. . . . Le grand mal est que les trois quarts des Français qui fréquentent l'Opéra n'en ont point d'idée. Ils n'ont que des oreilles, et au lieu de penser que l'Opéra est l'imitation d'une action, ils ne le regardent que comme un concert.» —

Marc-Antoine Laugier (geb. 1713 in einem kleinen Orte der Provence, gest. 1769) war Jesuiten-Prediger in Lyon und später am königlichen Hofe in Paris, trat aus dem Jesuiten-Orden aus und lebte fortan seiner Schriftstellerei. In der Zeit des Musikstreites veröffentlichte er 1754 seine »Apologie de la musique française«, welche vielleicht die energischste, jedenfalls sachlichste Widerlegung der Rousseau'schen Theorien gewesen ist, wenn es ihm auch schwer wurde, sich dem berühmteren Gegner gegenüber Geltung zu verschaffen.

Laugier's »Apologie«, welche das Motto trägt: »nostras qui despicit artes, barbarus est«, macht Rousseau den Vorwurf, daß sein Angriff auf die französische Musik die Grenzen des Erlaubten und der Wahrheit weit überschreite. Er sagt: Rousseau's Brief über die Musik gipfle in dem Schlußsatze: »c'est que toute musique nationale tire son principale caractère de la qualité du langage; or, la langue française n'est point du tout propre à la musique, donc les Français n'ont point de musique et ne sauraient en avoir«. Falsche Prämisse und falscher Schluß! Wie die Malerei und die Poesie, so hat auch die Musik den einzigen Zweck, unsere Seele zu ergreifen und unsere Phantasie anzuregen. Die Musik malt und bewegt mit Tönen. Und um zu beweisen, »que le caractère d'une musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la mesure du génie (et le vrai génie est de toutes les nations)« führt er zwei triftige Argumente an:

1. es gibt sehr melodiöse Lieder mit sehr harmonisch reiner Begleitung, die auf gar keinen Text komponiert sind und doch wunderbar die Seele bewegen, und
2. wenn die Sprache die wahre Quelle der Musik wäre, so brauchte man dieser ja nur die, allen Nationen gemeinsame lateinische Sprache unterzulegen, um das Hindernis einer schlechten nationalen Sprache zu beseitigen.

Auch die angeblichen Vorzüge der italienischen Sprache: die Weichheit, die Minderzahl der Konsonanten, die vollen und wohlklingenden Vokale suchte er als keine besonderen Vorzüge gegenüber der französischen Sprache zu demonstrieren; er erinnert an die Reinheit der französischen Lyrik und spielt gegen den musikalischen Ankläger Rousseau die Oden und Kantaten des »unsterblichen Rousseau« aus. Aber die französische Musik hat nicht nur ein Recht zu existieren, sondern sie existiert auch und wird geschätzt, und die Opern Lulli's, die Kantaten Clérambault's, die Motetten Campra's und Lalande's — um von keinem lebenden Komponisten zu reden — sind bewunderungswürdige Musik im Vergleich mit der italienischen, »qui ressemble aux feux d'artifice, qui éblouissent et qui n'éclairent pas, aux tours de gobelets qui réjouissent et qui n'enchantent pas, aux sauts de voltigeurs qui surprennent et qui n'amusent pas; qu'on y cherche en vain la noblesse, la grâce, le grand goût, qu'en un mot, elle cause plus d'étonnement que de plaisir«. Und wenn der Enthusiasmus für Lulli sich abgeschwächt hat, so liegt der Grund darin, daß ihn, wie Corneille und Racine, Jedermann auswendig kann, daß sie daher nicht mehr das Interesse der Neuheit haben; »ils ont plu trop longtemps pour plaire encore«.

Darin übertreibt er freilich, daß er Lulli als den Schöpfer und das Vorbild aller wahren Musik hinstellt und die kaum gekannten mittelmäßigen Komponisten der damaligen Zeit, wie Battistini, Bernier, Gilles, Mouret, Madin, die kaum mehr als ihre Namen hinterlassen haben, mit Lob überhäuft. Mit Schärfe und Witz verwirft er das von Rousseau verlangte, deklamierende Recitativ und die unisono-Begleitung, welche nur die Ideen-Armut des Komponisten verriete, und macht statt dessen überall das gesungene Wort und eine volle, harmonische und charakteristische Begleitung zur Bedingung einer guten Musik. Er rühmt die reichere Harmonie des Orchesters als ein von den französischen Komponisten stets befolgtes Axiom.

Zum Schlusse seiner Broschüre wendet sich Laugier mit einer strengen Strafpredigt an die Künstler und Sänger, welche sich erlaubten, die Kompositionen durch willkürliche Varianten und Ornamente zu verändern. Das sei verabscheuungswert! Der Sänger soll in den Geist der Komposition eindringen, jeder Note und jeder musikalischen Phrase ihren entsprechenden Ausdruck geben, aber sie nicht nach seinem subjektiven Geschmack willkürlich ändern; er soll die Noten streng beachten und sich begnügen, in die toten Notenköpfe seine Seele und seine Verve zu legen. Ja, Laugier verlangt gegen die willkürlichen Veränderungen seitens der Sänger und des Orchesters ein direktes gesetzliches Verbot.

Wir haben diesen nicht so bekannten Gegner Rousseau's etwas ausführlicher behandelt, weil er der Einzige war, der mit Würde, Sachlich-

keit und großem Scharfsinn musikalische Prinzipien entwickelt hat, welche den Theorien Rousseau's vielfach überlegen waren. Die Widerlegung der Rousseau'schen Behauptung von der musikalischen Unverwendbarkeit der französischen Sprache ist geradezu glänzend und einwandfrei.

Diderot,

geb. 5. Oktober 1713 zu Langres, gest. 30. Juli 1784 zu Paris.

Diderot war die Seele der französischen Encyklopädisten und ein Virtuose des Wortes in Rede und Schrift. Durch die Anwendung des Dialoges gewinnt sein Stil einen Zauber, den Goethe »hinreißend« nennt. Er war der Schöpfer der Kunstkritik in Frankreich und wird nach dem Ausspruch Goethe's, der »Rameau's Neffe« und »Versuch über die Malerei« ins Deutsche übertragen hat, der deutscheste unter den französischen Philosophen genannt. Seine Kunstkenntnis erstreckte sich nicht bloß auf die bildenden Künste, sondern auch auf die Musik, in der seine Ansichten über die lyrische Deklamation wohlverdiente Beachtung fanden.

Charles Burney (geb. 1726, gest. 1814) gibt in seinem 1771 erschienenen Werke »The present state of music in France and Italy« folgendes Urteil über Diderot ab, das in Grimm's Corr. litt. I, 313 citiert wird (Aus dieser Schilderung ist auch ersichtlich, welche Pflege der italienischen und deutschen Musik in Diderot's Hause eingeräumt war.):

«J'ai causé souvent avec M. Diderot, j'ai eu lieu d'être charmé de trouver que parmi toutes les sciences que son vaste génie et sa profonde érudition ont embrassées, il n'y en a aucune qui l'intéresse plus particulièrement que la musique. Mlle Diderot, sa fille, est une des plus fortes clavecinistes de Paris, et pour une femme elle avait des connaissances extraordinaires sur la modulation. Quoique j'aie eu le plaisir de l'entendre pendant plusieurs heures, elle n'a pas joué un seul morceau français. Tout était italien ou allemand, d'où il n'est pas difficile de fonder son jugement sur l'opinion du goût de M. Diderot dans la musique. Il entra avec tant de zèle dans mes vues sur l'histoire de son art favori qu'il me présenta une quantité de ses propres manuscrits qui avaient suffi pour un volume in-folio pour ce sujet. Je les regarde comme inappréciables venant d'un tel écrivain: «Les voici, prenez-les, me dit-il, je ne sais ce qu'ils valent. S'ils contiennent quelques matériaux pour votre projet, employez-les dans le cours de votre ouvrage comme votre propriété, sinon, jetez-les au feu. Mais malgré cette cession légale je me considère moi-même comme comptable de ces papiers non-seulement à M. Diderot, mais au public.»

Tourneux, der Herausgeber von Grimm's Werken, weiß nichts über den Verbleib dieser Papiere. — Diderot war von sprühendem Geiste und in dem Salon d'Holbach der spiritus rector, dem diese Genossenschaft die wertvollsten Anregungen verdankte. Seine Schriften, die bei seinen Lebzeiten überall zerstreut, zum Teil anonym und ungedruckt kursierten,

umfassen 20 Bände, deren vorzügliche Neuausgabe mit Einleitung und trefflichen Anmerkungen zuletzt J. Assézat, Paris 1875, besorgt hat. Wenn seine Zeitgenossen ihm nachsagten, er könne wohl vortreffliche Seiten, aber kein vortreffliches Ganze schreiben (Goethe, Anm. zu »Rameau's Neffe«), — il a écrit des pages magistrales, mais il n'a jamais su faire un livre —, so widerlegte er sie durch den meisterhaften, philosophischen Dialog »Rameau's Neffe«, in welchem er seine Ansichten über Musik klarlegt. Diese Schrift hat unseren Altmeister Goethe so gefesselt, daß er das Büchelchen, welches er ein »Juwel« nennt, aus dem Manuskript »mit Neigung, ja mit Leidenschaft«, wie er gesteht, übersetzt und mit alphabetisch geordneten Anmerkungen über Personen und Sachen versehen hat. Wir sind also in der glücklichen Lage, die nachstehenden Citate aus dieser Abhandlung in Goethe's Sprache anführen zu können.

Diderot steht in seinem Lobe der italienischen Schule und in seinem Angriffe auf die französische Musik auf Rousseau's Standpunkt; aber seine Kampfesweise ist entsprechend der inzwischen eingetretenen Beruhigung leidenschaftsloser. Man nimmt die Abfassung von »Rameau's Neffe« zwischen 1760 und 1764 an, genau ist das Datum nicht festzustellen. Wir wollen aus der köstlichen Satire, die man durch bloße Inhaltsangabe nicht wiedergeben kann, die Stellen wenigstens anführen, die das Urteil Diderot's über Rameau, über die italienische Musik und über das Wesen des Gesanges enthalten und im übrigen auf die interessante Lektüre selbst verweisen. Diderot führt seinen traurigen Helden mit folgenden Worten ein: »Es ist der Vetter des berühmten Tonkünstlers, der uns von Lulli's Kirchengesang gerettet hat, den wir seit hundert Jahren psalmodieren, ein Vetter des Mannes, der so viel unverständliche Visionen und apokalyptische Wahrheiten über die Theorie der Musik schrieb, wovon weder er, noch sonst irgend ein Mensch jemals etwas verstanden hat; in dessen Opern man Harmonie findet, einzelne Brocken guten Gesangs und zusammenhängende Ideen, Lärm, Aufflüge, Triumphe, Lanzen, Glorien, Murmeln und Viktorien, daß den Sängern der Atem ausgehen möchte; des Mannes, der nachdem er den Florentiner (Lulli) begraben hat, durch italienische Virtuosen wird begraben werden, wie er vorausfühlte, und deshalb mißmutig, traurig und ärgerlich ward; denn niemand hat bösere Laune, nicht einmal eine hübsche Frau, die morgens eine Blatter auf der Nase gewahr wird, als ein Autor, der sich bedroht sieht, seinen Ruf zu überleben, wie Marivaux und Crébillon, der Sohn, beweisen«.

Ist schon diese Schilderung Rameau's nicht sehr schmeichelhaft, so bekommen wir die wahre Meinung über Rameau, als Menschen, an einer wenig späteren Stelle zu hören, wo Diderot seinen Helden oder vielleicht besser Harlekin über das Wesen des Genies sprechen läßt:

»Sachte, lieber Freund! so sagt mir doch! Nun, ich will nicht Euren Onkel zum Beispiel nehmen: das ist ein harter und roher Mann, ohne Menschlichkeit, geizig, ein schlechter Vater, schlechter Gatte, schlechter Onkel; und dabei ist es noch nicht einmal ganz entschieden, daß er ein Mann von Genie sei, daß er es in seiner Kunst sehr weit gebracht habe, daß man sich noch in zehn Jahren um seine Werke bekümmern werde«. Und dann spaziert dieser »Harlekin« auf und ab, murmelt einige der beliebtesten Arien von Duni oder Philidor aus der »Ile de fous«, dem »Peintre amoureux de son modèle«, dem »Maréchal ferrant«, der »Plaideuse«, und von Zeit zu Zeit ruft er mit aufgeschlagenen Augen und erhobenen Händen aus: »Ob das schön ist? bei Gott! ob das schön ist? ob man ein Paar Ohren am Kopfe haben und eine solche Frage tun kann?« Dann wird er noch leidenschaftlicher, singt erst ganz leise, erhebt dann den Ton, ahmt mit Gebärden das Orchester, die verschiedenen singenden Personen, den Sopran, Tenor und Baß, Tänzer und Tänzerinnen nach, daß nicht nur alle Gäste des Kaffeehauses, wo sich diese Scene abspielte, sondern auch die Passanten auf der Strasse dieser Solo-Scene mit Gesang und Tanz durch die Fenster zuschauten, bis er in seiner freien Phantasie endlich ein Stück der »Lamentationen« des Jomelli erfaßt und es mit einer unglaublichen Präcision, Wahrheit und Wärme vortrug, die alle Hörer fortriß. Erschöpft, ruft er aus: »Nun, meine Herren, was gibt's? Das heißt man eine Musik, einen Musiker!« und im Gegensatze hierzu persifliert er Lulli, einige Stellen von Campra, die kriegerischen Märsche und Opferzüge von Rameau und sagt: »Hier muß man Lungen haben, ein großes Organ und Luft genug. Die lyrische Poesie in Frankreich muß noch geboren werden, sie sollen nur fleißig Pergolese hören«.

Die weiteren köstlichen Scenen und Episoden sind besser im Original oder bei Goethe nachzulesen und wir wollen uns darauf beschränken, noch die Hauptstellen daraus anzuführen, welche Diderot's Theorien über Musik entwickeln und die im Lobe der italienischen Musik, besonders Duni's und in Anschuldigungen der langweiligen Libretti von Quinault und der zum Gesange wenig geeigneten, monotonen französischen Sprache gipfeln. Also auch bei diesem erleuchteten Kopfe die gleiche, verdrießlich-falsche Auffassung von seiner Muttersprache!

Die Stelle über Gesang lautet:

»Der Gesang ist eine Nachahmung durch Töne einer durch Kunst erfundenen, oder wenn es Euch beliebt, durch Natur eingegebenen Tonleiter, sie werde nun durch Stimmen oder Instrumente dargestellt, eine Nachahmung physischer Laute oder leidenschaftlicher Töne; und Ihr seht, daß mit gehöriger Veränderung sich die Definition der Malerei, der Redekunst, der Skulptur und Poesie wohl anpassen ließe. Nun auf

Eure Frage zu kommen: Was ist das Muster des Musikers oder des Gesanges? Es ist die **Deklamation,** wenn das Muster lebendig und empfindend ist; es ist der **Klang,** wenn das Muster unbelebt ist. Man muß die Deklamation wie eine Linie ansehen und den Gesang wie eine andere Linie, die sich um die erste herschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Muster des Gesanges, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto schöner wird er sein. Und das haben unsere jungen Musiker wohl gefühlt«. Und weiter: »Ich rede nicht von dem **Takt,** der auch eine Bedingung des Gesanges ist, ich halte mich an den **Ausdruck,** und es ist nichts Wahreres, als folgende Stelle, die ich irgendwo gelesen habe: musices seminarium accentus (der Accent ist die Pflanzschule der Melodie). Und darum überlegt nur, wie schwer und bedeutend es ist, ein gutes Recitativ schreiben zu können. Es gibt keine schöne Arie, woraus man nicht ein schönes Recitativ machen könnte, kein schönes Recitativ, daraus ein geschickter Mann nicht eine schöne Arie ziehen sollte. . . . . Wenn eine solche Musik sublim ist, so muß die des göttlichen Lulli, des Campra, des Destouches, des Mouret, und, unter uns gesagt, des lieben Onkels ein wenig platt sein. . . . . Alle, die anfangen, sich darauf zu verstehen, werden das Getöse nicht mehr für Musik nehmen. Wahrhaftig, diese verfluchten Schalksnarren mit ihrer Servante maîtresse, mit ihrem Tracolle haben uns einen gewaltigen Rippenstoß gegeben. Ehemals gingen Tancrède[1]), Issé[2]), Europe galante, les Indes, Castor[3]), vier, fünf, sechs Monate, die Vorstellungen Armidens[4]) wollten gar nicht endigen: jetzt fällt das alles übereinander wie Kartenmänner. Auch speien Rebel und Francœur[5]) deshalb Feuer und Flammen. Sie sagen, alles gehe verloren, sie seien zu Grunde gerichtet, und wenn man länger diese Jahrmarktsänger dulde, so sei die Nationalmusik zum Teufel und die Königliche Akademie im Sackgäßchen könne nur ihren Laden zumachen«.

Meisterhaft definiert Diderot weiterhin als Haupt-Erfordernis jedes schönen Stückes den Begriff des dramatischen Ausdruckes und die Notwendigkeit der Übereinstimmung desselben mit dem Ausdrucke der Musik. »Unserem Gesange ist ein Ausdruck zu geben, daß er sich allen Bewegungen, allen Taktarten, allen Pausen, allen Deklamationen fügen könne, und das, ohne die Prosodie zu verletzen! Und es war doch kein Meer auszutrinken. Wer von einem Bettler auf der Straße um Almosen angesprochen wurde, wer einen Mann vom Zorn hingerissen, ein eifersüchtiges, rasendes Weib gehört hatte, einen verzweifelten Liebhaber, einen Schmeichler . . . . ., genug, jede Leidenschaft, es sei, welche es wolle,

1) Oper von Campra. 2) Oper von Destouches. 3) Opern von Rameau. 4) Oper von Lully. 5) Die Direktoren der großen Oper.

wenn sie nur durch ihre Kraft verdiente, ein Vorbild des Musicus zu sein: ein solcher hätte gewahr werden sollen, daß die Leidenschaft mit der Prosodie verfährt, fast wie es ihr gefällt, daß sie die größten Intervalle trifft, daß der, welcher im höchsten Schmerze ausrufe: Wehe mir Unglücklichen! die ausrufende Silbe auf den höchsten und schärfsten Ton trägt, und alsdann in tiefern und schwächern Tönen herabsteigt in die Oktave oder ein größeres Intervall, und einem jeden Ton die Quantität gibt, die der Wendung der Melodie zuspricht, ohne daß das Ohr beleidigt werde«.

Aber es möchte beinahe scheinen, als ob er trotz der Ironie, mit der er die französischen Opern verspottet, sich der Einsicht nicht verschließen kann, daß seine Theorie von dem dramatisch wahren Ausdruck weit mehr in den Arien bei Lulli, Campra und Rameau verwirklicht sei, als bei dem über Gebühr gepriesenen Duni, dessen »Ile des fous« er als Muster der musikalischen Deklamation hinstellt, und der sich seit seiner Übersiedelung nach Paris doch erst an diesen französischen Meistern gebildet hat, um sie allerdings an Melodien-Reichtum zu übertreffen. Daß Diderot im Stillen kein abgesagter Feind der Rameau'schen Musik war, geht auch daraus hervor, daß er trotz der Verspottung in der Satire «Rameau's Neffe« unter den berühmten Musikern seiner Zeit auch Rameau mit aufzählt, daß er, wie Assézat in seiner Ausgabe Bd. XII, 139 richtig bemerkt, in seinem Roman »La Religieuse« die Heldin ihre bewegte Seele im Gesang sich aussprechen und dazu Kompositionen von Rameau wählen läßt. Fast könnte man glauben, daß Diderot bei der Beurteilung und Verurteilung des von den Encyklopädisten bestgehaßten Rameau sich mehr von der Kollegialität gegen seine philosophischen Freunde, als von der Überzeugung der Minderwertigkeit der Rameau'schen Opern leiten ließ. Auch Goethe fühlt diesen Widerspruch in Diderot's Anschauungen heraus, wenn er in den Anmerkungen zu »Rameau's Neffe« unter »Musik« schreibt: »Die Kompositionen des Lulli und Rameau gehören mehr zur bedeutenden als zur gefälligen Musik. Das, was die Bouffons aus Italien brachten, hatte mehr Angenehmes und Einschmeichelndes als Bedeutendes, und doch schlägt sich Diderot, der so lebhaft auf die Bedeutung dringt, zu dieser letzten Partei und glaubt seine Wünsche durch sie befriedigt zu sehen. Aber es war wohl mehr, weil dieses neue, bewegliche jenes alte, verhaßte, starre Zimmerwerk zu zerstören und eine frische Fläche für neue Bemühungen zu ebnen schien, daß er das letzte so hoch in Gunst nahm.«

In dem »Troisième entretien sur le Fils Naturel» 1757 (Œuvres, VII, 156) erhalten wir in einem geistreichen Dialoge zwischen »Dorval et moi« einen tiefen Blick in Diderot's ästhetische Anschauungen über die Kunst seiner Zeit. Auch sein oberstes Prinzip ist, daß jede Kunst die

Nachahmung der Natur zum Ziele habe. Für die Musik der Bühne sieht er die Glanzzeit erst kommen, wenn ein Genie die Philosophie, die Poesie und die Musik zu einem Bunde in seinen Werken vereinen wird, während jetzt jede einzelne getrennt ihre volle Wirkung versagt. Sehnsuchtsvoll ruft er das Genie herbei, daß diese Aufgabe erfülle.[1]) — Auch Ballett und Tanz müssen reformiert und mit einem Inhalte erfüllt werden. »Le devin du village« entspricht nicht ganz seinen Postulaten, und um diese besser zu demonstrieren, entwirft Dorval über dasselbe Sujet eine komische Oper in zwei Akten und sieben Scenen, in denen er der Pantomime, dem Recitativ, dem Gesang, dem Duo, dem Quatuor und dem Chor ihre Stellen zuweist. Die Aufgaben der Bühnen-Kunst des 18. Jahrhunderts faßt er in folgende Punkte zusammen: »la tragédie domestique et bourgeoise à créer, le genre sérieux à perfectionner, la pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique, la tragédie réelle à introduire sur le theâtre lyrique«. Diese »tragédie réelle« der lyrischen Bühne ist aber für ihn die antike Tragödie und nicht die »domestique«, denn »c'est que la tragédie, et en général toute composition, destinée pour la scène lyrique, doit être mesurée et que la tragédie domestique me semble exclure la versification«. Er unterscheidet in der Musik zwei Stilarten, die dem Komponisten zur Auswahl stehen; den einfachen Stil, der die tragischen Momente der Handlung zum Ausdruck bringt und das Hauptgewicht in das Orchester legt und den figurierten Stil, welcher sich der Tonmalerei zuwendet und die Hauptaktion der Stimme des Sängers überläßt. Und während er den einen oder den anderen Stil für den wahren Ausdruck der Oper für ersprießlich hält, übersieht er mit allen seinen Parteigenossen, daß nur die Verbindung von Stimmen und Orchester, von dramatischem Gesange und Tonmalerei der Instrumente die Meisterwerke eines Gluck und in noch größerer Vollendung eines Mozart schaffen konnte, aber auch schon bei den Italienern, wie bei den Franzosen nennenswerte Opern gezeitigt hatte, deren Würdigung allen Encyklopädisten entgangen war.

1) Wie Diderot auch unter den deutschen Ästhetikern Schule machte, geht aus der von der Berliner Akademie mit einem Preise gekrönten Schrift »Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens« (1776) von Johann August Eberhard hervor, worin er über die Vereinigung mehrerer Künste zu einer Gesamtwirkung schreibt: »Bei der Oper arbeiten vier schöne Künste zur Hervorbringung des angenehmsten Schauspiels: Die Poesie, die Musik, die Malerei und die Tanzkunst . . . . Keine muß mithin so vor andern hervorzustehen suchen, daß sie allein bemerkt zu werden verlangt. Wollte z. B. die Poesie sich vorzüglich das Recht anmaßen, den Zuschauer der Oper zu ergötzen, so würden die verschiedenen Partialempfindungen nicht in eine Totalempfindung zusammenfließen können . . . . und es würde ein ganz anderes Schauspiel entstehen, als dasjenige, welches man haben will; anstatt einer Oper würde man ein Trauerspiel sehen.« (Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie I S. 605/6.)



Wenn die französische Musik langweilig ist, so ist nach Diderot die unnatürliche Dichtung eines Quinault[1]) nicht wenig schuld daran. Diese Stücke sind so kalt, so eintönig, daß man, wie er in »Rameau's Neffe« an anderer Stelle sagt, ebenso gut »die Maximen des Rochefoucauld« und »die Gedanken des Pascal« in Musik setzen könnte: »Der tierische Schrei der Leidenschaft hat die Reihe zu bezeichnen, die uns frommt . . . . Die Leidenschaften müssen stark sein . . : . Wir brauchen Ausrufungen, Interjektionen, Suspensionen, Unterbrechungen, Bejahungen, Verneinungen, wir rufen, wir flehen, wir schreien, wir seufzen, wir weinen, wir lachen von Herzen. Kein Witz, keine Sinngedichte, keine hübschen Gedanken, das ist zu weit von der einfachen Natur . . . . Einfache Gespräche, die gemeine Stimme der Leidenschaft sind uns um so nötiger, als unsere Sprache monotoner ist und weniger Accent hat. Der tierische Schrei, der Schrei des leidenschaftlichen Menschen bringt ihn hervor«. Diese Forderung findet er wiederum am besten bei den Italienern, besonders bei Duni erfüllt, den er ganz besonders hoch schätzt. Assézat hat in seiner Ausgabe (VIII, 458) die Recension Diderot's über eine anonyme Broschüre aufgenommen, welche den Titel hat: »Pantomime dramatique, ou essai sur un nouveau genre de spectacle à Florence«. In dieser interessanten Recension, welche Diderot 1769 geschrieben hat und die bis dahin ungedruckt war, urteilt er über die Buffonisten:

«En sculpture et en poésie, ce sont les Romains et les Grecs, qui nous ont formés; c'est aux Italiens que nous devons les progrès que nous avons faits en musique. De misérables bouffons paraissent à Paris en 1751; mais ces misérables bouffons nous font entendre d'excellente musique; et la nôtre, pauvre, monotone et timide, s'affranchit de ses limites étroites; le préjugé que la mélodie de Lulli et de Rameau était la seule, dont la déclamation et la prosodie de notre langue pouvaient s'accommoder, tombe; et nous avons des opéras comiques qu'on applaudit sur tous les théâtres de l'Europe. Voilà le fruit d'une première leçon fortuite.»

Als eine Frucht des italienischen Opern-Vorbildes hebt er rühmend die Oper »Ernelinde« von Philidor, Text von Poinsinet (1767), verbessert von Sedaine (1773), hervor. In der genannten Recension bespricht er auch verschiedene Neuerungsvorschläge, welche der Autor der genannten Broschüre macht, besonders nach der Richtung, daß die Oper, welche bei einer Dauer von vier Stunden ermüdet, zunächst im Recitativ gekürzt werden müßte. Ein Aufschrei, eine Geste, ein Ausruf des Schmerzes und der Freude beleuchten oft mehr die Situation als lange Reden und Recitative. »Il faut que la scène courte produise tout l'effet de la scène

---

1) Im Gegensatz hierzu verherrlicht d'Alembert die Dichtungen Quinault's, denen Lully's Musik nicht gewachsen wäre. (De la liberté de la Musique, 28.) Siehe S. 116.

filée. Il faut être clair, laconique et intéressant. Il faut marcher avec rapidité et suivre cependant la chaîne des idées et des sentiments; car dans l'esprit et dans le cœur, ainsi que dans la nature, rien ne se fait par saut« (VIII, 463). Nach diesen Intentionen hat der Autor das Sujet der Oper »Démophon« als Vorbild bearbeitet, und Diderot hebt besonders hervor, daß »partout le rôle du poète est subordonné au rôle du musicien«. Die Fortschritte, welche die französische Oper seit der Zeit gemacht hat, da man die Opern »Armide«, »Rinaldo« und die »galanten Indien« als Wunder der musikalischen Deklamation anführte, lassen Diderot der Hoffnung auch auf einen weiteren Aufschwung der französischen Opernbühne Raum geben, wenn auch »ein Fremder, ein Italiener, ein Duni kommen mußte«, uns erst zu lehren, wie unser Gesang sich zu naturwahrem Ausdruck zu gestalten habe. «Das Reich der Natur setzt sich ganz sachte fest, das Reich meiner Dreieinigkeit, gegen welche die Pforten der Hölle nichts vermögen. Das Wahre, das der Vater ist, der das Gute zeugt, das der Sohn ist, aus dem das Schöne hervorgeht, das der heilige Geist ist«. Diese schöne, poetische Stelle ist wohl der eigentliche Abschluß von »Rameau's Neffe«, welches zu den literarischen Meisterwerken des 18. Jahrhunderts gehört und das Goethe als das »klassische Werk eines bedeutenden Mannes« bezeichnet, das man immer mehr bewundert, je mehr man damit bekannt wird«. —

Es ist wichtig, hier festzustellen, daß Diderot, wie wir aus dem oben betonten Ausspruche ersehen, die Forderung zum Prinzip erhob, daß im lyrischen Drama der Dichter sich dem Musiker unterordnen solle. Ganz ausführlich behandelt er dies Kunstprinzip in seiner »Lettre au sujet des Observations du chevalier de Chastellux sur le Traité du Mélodrame« 1771 (Œuvres compl. VIII, S. 506), deren interessanter Inhalt kurz wiedergegeben sei: Der Chevalier de Chastellux hatte 1765 einen Essai geschrieben »sur l'union de la Poésie et de la Musique«, gegen welchen ein ungenannter Verfasser 1771 einen »Traité du Mélodrame« veröffentlicht hat. Chastellux erwiderte darauf und Diderot ergreift in seiner »Lettre« für ihn Partei, indem er dessen Anschauung zum Kunstprinzip erhebt. Die Streitfrage ist, ob die Dichtung für die Musik oder ohne Rücksicht auf dieselbe gemacht werden solle und ob der Komponist in diesem Falle dem Dichter knechtisch als dessen Schleppträger zu folgen habe. Dieser letzteren Meinung ist der Autor des »Traité«[1]), welcher aber nach Diderot's Ansicht zwischen den Aufgaben der Comédie française und denen der Oper nicht zu unterscheiden vermag. »Puisqu'une tragédie

---

1) Wir wissen aus Abschnitt I, S. 31, daß noch Gluck theoretisch derselben Meinung war, in praxi aber doch die Musik zur Führerin des Dramas machte. Rousseau dagegen steht, wie wir gesehen haben, auf Diderot's Standpunkt.

lyrique et une tragédie ordinaire sont également propres à la musique, qu'il nous fasse faire de bonne musique sur une tragédie de Racine!« Dies Experiment würde zu dem Resultate führen, daß die Verse, die in Musik gesetzt werden sollen, sich auch den Formen der Musik unterordnen müssen. Der Autor des »Traité« ließ sich, so meint Diderot, zu seinem Dogma durch die Flöten der Alten verleiten, deren Funktion nur in der Aufgabe bestand, die Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers zu unterstützen. Aber gerade Cicero rühmt an einem dramatischen Dichter seiner Zeit als besonderen Vorzug, daß er es verstand, »seine Verse der Flöte anzupassen«.

Bei der Abfertigung seines Gegners stellt sich der Chevalier de Chastellux indes dadurch in einen gewissen Gegensatz zu Diderot, daß er das Prinzip der »Nachahmung der Natur« für die schönen Künste etwas einschränkt. Er meint, daß das Gefühl der Schönheit, der Lust zum Teil in den organischen Sinnen des Menschen begründet ist und daher schöne Accorde in kunstvoller Verkettung an sich schon das Wohlgefallen erregen können. Diderot gibt dies nur ganz bedingungsweise zu und spricht, wenn auch nicht so schroff wie Grimm und Rousseau, der Instrumentalmusik nur dann die Fähigkeit zu, uns zu interessieren, wenn wir sie durch die Schilderung eines Natur- oder Seelenvorganges interpretieren können. Der Verfasser des »Traité« erkennt die Reize der italienischen Musik in ihrer Wirkung auf Ohr und Gemüt vollkommen an, will sie aber grade deshalb in den Konzertsaal verbannen, da sie im Theater den Dichter ersticken würde. Diderot ist aber mit dem Chevalier de Chastellux der Meinung, daß im Gegenteil auch der dramatische Dichter zu seinem Rechte kommen würde, wenn er seine Dichtung für die Musik eines guten Komponisten einrichten würde. Er weist darauf hin, daß Marmontel, der lange Zeit wie jener Autor des Traité dachte, erst Erfolg hatte, als er dem Vorbilde und der Lehre Metastasio's nacheiferte, »que le poète est fait pour le musicien, et que si le poète tire à lui toute la couverture, ils passeront tous les deux une mauvaise nuit«. Das Ideal würde erreicht werden durch »un grand poète qui serait un grand musicien«. —

Es wäre verkehrt, wie es die meisten Kritiker Diderot's bis zur neuesten Zeit tun, diesen hervorragenden Schriftsteller in bezug auf seinen musikästhetischen Standpunkt nur nach dem allerdings bekanntesten und interessantesten Dialog »Rameau's Neffe« zu beurteilen. Es verlohnt wohl der Mühe, Diderot als Musikschriftsteller auch aus seinen anderen Schriften kennen zu lernen, zumal diese uns der Gefahr überheben werden, ihn den Philosophen jener Zeit zuzuzählen, deren angemaßte Autorität in musikalischen Dingen nicht in Übereinstimmung mit ihrer musiktheoretischen Kenntnis sich befindet. Denn wer die »Principes

généraux d'acoustique« (1748, in den »Mémoires sur différents sujets de mathématique« Œuvres X, 85 ff.) geschrieben hat, in welchen Diderot die Gesetze der Akustik auf mathematische und physikalische Prinzipien wissenschaftlich zurückzuführen sucht, gehört sicher zu den Musik-Theoretikern, die sich mit dem Wesen und den Grundlagen der musikalischen Kunst vertraut gemacht haben. Er sucht in diesen »Principes« durch historische und mathematische Beweise, die mit vielen Formeln und Zeichnungen belegt sind, den Grundsatz ausführlich zu beweisen, daß »le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons«. Er führt darin aus, daß alle Völker und alle Zeiten dieselben Töne gekannt und doch ganz verschiedene Urteile über die Schönheit der Musik gehabt haben. Diese Verschiedenheit des Urteils existiert nicht bloß zwischen den primitiven und den civilisierten Völkern, nicht bloß zwischen den antiken Griechen und Römern und unserer Zeit, sondern auch zwischen den gleichzeitigen Nationen, z. B. zwischen den Italienern und den Franzosen, und diese Verschiedenheit des Kunstsinnes könne nur auf der verschiedenen Auffassung der Tonbeziehungen beruhen.

Weiter entwickelt er dann seine Ansicht über Melodie und Harmonie. »La perception des rapports«, dies Erfassen der Verhältnisse, ist der ästhetische Maßstab für den Genuß und das Wohlgefallen in allen Künsten, in der Poesie, Malerei, Architektur und ebenso in allen Wissenschaften. Dieses »ästhetische Prinzip« drückt er in folgenden Worten aus (Œuvres compl. 1875, IX):

Seite 84: «Nous démontrerons, dans la suite, que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. D'où il s'ensuit évidemment qu'il sera d'autant plus difficile de juger d'une pièce de musique, qu'elle sera plus chargée de ces rapports et que ces rapports seront plus éloignés.... Si donc la mélodie et l'harmonie multiplient, dans un ouvrage, les rapports, de sorte qu'il n'y ait qu'une oreille des mieux exercées qui puisse les saisir tous, elle ne sera goûtée que d'un petit nombre; de ceux, qui auront dans l'organe une aptitude, un discernement proportionné à la multitude de ces rapports: et c'est ainsi qu'il arrivera que le chant des Barbares sera trop simple pour nous, et le nôtre trop composé pour eux....»

Seite 104: «Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports. Ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons: ne peut-on pas même dire, qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports; et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût, s'il se trouve jamais

quelqu'un assez instruit pour en faire une application général à tout ce qu'il embrasse.»

Diderot hat aber nicht bloß über die physikalische und psychologische Grundlage der Akustik streng wissenschaftliche Forschungen angestellt, sondern Harmonielehre und Musiktheorie im besonderen studiert und, wie er selbst berichtet, fast alle damaligen Werke über theoretische und praktische Musik — und deren waren nicht wenige — gelesen. Als Frucht dieser Studien erscheint uns das 360 Seiten starke Buch von M. Bemetzrieder: »Leçons de clavecin et principes d'harmonie 1771«, dessen Aufnahme in Diderot's Gesamtwerke Assézat damit rechtfertigt, daß der lebhafte und geistreiche Dialog, welcher in diesem Buche zwischen Lehrer, Schüler und Freund, d. i. Bemetzrieder, Diderot und seiner Tochter, geführt wird, nicht bloß Diderot'schen Geist verrät, sondern in seiner freien Bearbeitung den ursprünglichen Autor Bemetzrieder fast ganz zurücktreten läßt. Diderot verwahrt sich in der Vorrede zu diesem Buche ausdrücklich gegen die Autorschaft, welche man ihm zuschrieb, und nimmt nur die Sprach- und Stilkorrektur, die er für den literarisch unbeholfenen deutsch-französischen Verfasser vorgenommen, für sich in Anspruch. Er war von der Methode Bemetzrieder's so entzückt, daß er ihn als Lehrer für seine Tochter engagierte, die bei ihm im Laufe von 8 Monaten die ganze Theorie erlernte. Auf Grund dieser Erfolge veranlaßte er den Musiklehrer, seine Methode niederzuschreiben, »parce que personne jusqu'ici n'avait assujetti la science de l'harmonie à une méthode fixe«. Er selbst wohnte oft den Unterrichts-Stunden bei, von denen er viel profitierte, und rät allen Eltern, ein gleiches zu tun. Das Buch fesselt nicht nur durch die klare Darstellung des an sich trockenen Lehrstoffes und das Interesse des geistreichen Dialoges, sondern auch durch manche poetische Ausführungen, z. B. Band XII, Seite 490/91, wo Bemetzrieder die Macht der Musik über Gemüt, Herz und Phantasie des Menschen schildert. In einem Nachwort zählt Diderot die Vorzüge der Methode nochmals einzeln auf und rühmt das Buch als eins der nützlichsten, als »celui-ci, qui coupe franchement les lisières au génie« (XII, 533). Es müsse alle Opposition, welcher neue und originelle Ideen stets begegneten, durch seine Erfolge zum Schweigen bringen. —

Nach dem Gesagten müssen wir Diderot neben Rameau zu den gründlichsten Musik-Theoretikern jener Epoche zählen, und wie hoch sein musikalisches Urteil auch von praktischen Musikern bewertet wurde, geht aus dem Bekenntnis hervor, welches der nach Rameau bedeutendste Komponist der Vor-Gluck'schen Zeit, Grétry, in seinen »Mémoires« ablegt: »daß es bisweilen gut ist, Diderot zu Rat zu ziehen.« An einer anderen Stelle seiner »Mémoires«, I, 225, erzählt Grétry, daß er Diderot die Partitur einer besonders dramatischen Arie in seiner Oper »Zémire et

Azore« zur Begutachtung vorgelegt habe, ohne seinen Beifall gefunden zu haben. Er habe darauf eine zweite Partitur geschrieben, die ihn auch nicht besonders befriedigt habe. Erst die dritte Partitur dieser Arie gelang ihm dadurch, daß er Diderot's Deklamation dieser Stelle in Töne umsetzte. Grétry schließt diesen Bericht mit folgendem Hymnus für den Philosophen, daß, wenn dieser auch seiner Phantasie bisweilen die Zügel schießen ließ, ihr Antrieb doch von göttlicher Eingebung war; »mais le premier élan .... était d'inspiration divine«.

In den Buffonisten-Streit hat Diderot, soweit seine Autorschaft mit Sicherheit festzustellen ist, mit drei Broschüren eingegriffen. Sie suchen mit Ernst und Witz eine Versöhnung der Streitenden anzubahnen und haben die Mahnung zur Tendenz, die Erforschung der Wahrheit über die Partei-Leidenschaft zu stellen. An anderen Schriften, die von Grimm und Holbach veröffentlicht wurden, war er sicher geistig beteiligt. Die erste jener Broschüren, die eine Vermittelung zwischen den Parteien anstrebt: »Arrêt rendu à l'Amphithéâtre de l'opéra sur la plainte du milieu du parterre intervenant dans la querelle des deux coins, 1753« (Œuvres compl. XII, 143), wurde lange Zeit Holbach zugeschrieben, bis A. P. Malassis auf dem ehemals Rousseau gehörenden Exemplar von dessen Hand die Randbemerkung fand: »par M. Diderot«. Assézat findet jedenfalls in derselben Diderot's Geist, wenn er es auch für nicht ausgeschlossen hält, daß dieser mehr spiritueller Redakteur als Autor der Broschüre gewesen ist, deren Plan bei der merkwürdigen Übereinstimmung der Ansichten, die sich durch die täglichen Besprechungen in jenem Freundeskreise herausgebildet hatte, wahrscheinlich beim Abendessen, nach der Oper, mit Grimm und Holbach entworfen worden ist. In dem »Arrêt rendu«, einer sarkastischen Broschüre in Form eines Urteilsspruches im gerichtlichen Kurialstil mit 18 Beweisgründen (remontrances), wendet sich Diderot gegen den anonymen Autor der Broschüre: »Une réponse du Coin du Roi au Coin de la Reine«, in welcher Grimm und Holbach ironischerweise vorgehalten wurde, daß gerade sie, zwei Deutsche, den angeblich »verloren gegangenen Kunstgeschmack« auf dem Platz du Palais Royal gefunden haben wollten. Diderot meint, wenn das der Fall wäre, dann hätten die beiden Deutschen ebenso das gute Recht, darüber zu berichten, wie jeder andere. Zum Streit selbst bemerkt er: Es sei unlogisch, Molière für schlecht zu halten, weil Corneille und Racine gut seien. Man könne Manelli (einen der italienischen Sänger) neben dem Autor des »Titon et l'Aurore« [1]) schön finden. Der ganze Streit wäre überhaupt zu beenden, sei es selbst durch ein Machtwort. Jeder sollte

1) Jean-Joseph Cassanea de Mondonville (1711—1772), seit 1755 Dirigent der Concerts spirituels in Paris, Komponist vieler beachtenswerter Motetten und Oratorien, schrieb mehrere Opern, darunter »Titon et Aurore«.

seiner künstlerischen Auffassung huldigen und das bejubeln, was seinem Geschmacke entspräche, aber »sans cabales, sans bruit et sans poussière«.

Die zweite Schrift »Les trois chapitres ou la vision de la nuit du mardi gras au mercredi des cendres, 1753« (Œuvres compl. XII, 157) ist eine direkte Anlehnung an Grimm's »Prophète de Bœhmischbroda«, in demselben biblischen Prophetentone abgefaßt.

Die dritte Schrift mit dem launigen und langen Titel: »Au petit prophète de Bœhmischbroda, au grand prophète Monet[1]), à tous ceux qui les ont précédés et suivis et à tous ceux qui les suivront: Salut! 1753« (Œuvres compl. XII, 152) trägt das Motto: Semper ego auditor tantum? und wendet sich an alle Verfasser der damaligen Streitschriften, denen er zuruft, daß man auf die bisherige Weise nicht bloß zwei Monate, sondern zehn Jahre zwecklos streiten könne zur Freude der Müßiggänger und ohne Nutzen für die Wahrheit. Berufene und Unberufene, die weder die Musik, noch die Philosophie beherrschen, Bienen und Drohnen, nehmen daran teil. »Voulez-vous qu'on vous distingue? faites du miel!«

Zur Beilegung des Streites über die Vorzüge der französischen oder der italienischen Musik schlägt er vor, daß die beiderseitigen Vertreter zwei Scenen, z. B. aus den gleichwertigen Opern »Armide« von Lulli und »Nitocris«[2]) Takt für Takt vergleichen möchten. Die Anhänger der italienischen Musik hätten zu zeigen, daß im französischen Werk der Musiker seinem Dichter und im italienischen Werk der Dichter dem Musiker alles verdanke, und die von ihnen aufgestellte Behauptung zu beweisen, daß Lulli's Musik eine langweilige Psalmodie, eine Melodie ohne Kraft und Genialität sei. Ebenso sollten Lulli's Anhänger ihre gegensätzliche Meinung nicht bloß behaupten, sondern den Beweis dafür erbringen, daß dessen Musik die beste wäre, die man auf französischen Text machen könne. Dann würde das Publikum nach sachlichen Gründen entscheiden können und nicht nach Prophezeihungen, Invektiven und Neigungen.

Aus vorstehenden kurzen Inhaltsangaben ersehen wir daß Diderot sich nie in Extremen bewegt, daß er vielmehr in den musikalischen Kämpfen

1) »Le grand Prophète Monet« war eine anonyme Antwort auf Grimm's »Petit Prophète«. Der dazu benutzte Name Monet's war der des Direktors der Opéra comique.

2) Es ist nicht ersichtlich, welche Oper »Nitocris« hier gemeint ist. Nach Riemann's Opernhandbuch gab es deren drei, die hier in Betracht kommen können: 1) von Ant. Caldara (1670—1736), aufgeführt in Wien 1722; 2) von Gius. Selitti (Seletti), aufgeführt in Rom 1753 (nach Clément et Larousse 1733) und 3) die Leonardo Leo (1673—1756) zugeschriebene Oper Nitocri, aufgeführt in Neapel 1740.



stets die vermittelnde Rolle übernommen hat, so viel Selbstbeherrschung ihm dies auch bei seinem sprühenden Temperament gekostet haben mag. Er konnte aber objektiv und neutral bleiben, weil er bei allen Richtungen in die Schule gegangen war und bei allen gelernt hatte. Ihm ging die Sache über die Person; das Ziel seines Strebens war allein die Wahrheit. Er war nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen ein Meister der Konversation, der mit seinen Ideen alle Kreise befruchtete. Niemand übertraf ihn an Lebhaftigkeit, Energie, an Geist und blitzartigen Einfällen. Sein Konterfei zeigt einen geistvollen Napoleonskopf, verklärt durch den Ausdruck philosophischer Milde. Wie diese philosophische Abgeklärtheit ihn in seinen Streitschriften an persönlichen und verletzenden Ausfällen verhinderte, so ist sie auch durch die Art gekennzeichnet, wie er die Kritik ausübte und ausgeübt zu sehen wünschte. Im Anschluß an die Besprechung der Broschüre »Pantomime dramatique« (Œuvres compl. VIII, 463) zeichnet er aus seinem edlen Herzen heraus die Aufgabe des Kritikers mit folgenden schönen Worten:

> «Pour moi, qui ne désapprouverai jamais la critique, mais qui la veux honnête, instructive et modéré; qui méprise et qui hais ces censeurs ephémères, qu'on prendrait à leur suffisance pour des hommes sublimes et à leurs invectives pour des ennemis personnels de tout homme à talent; qui souffre avec impatience qu'on chasse de la scène, avec des huées indécentes et cruelles, un ouvrage, sur lequel le malheureux auteur s'est épuisé pendant des mois entiers, jour et nuit, occupé du dessein de nous plaire; qui suis plus touché de dix beaux vers que blessé de quatre scènes mauvaises; qui aime à applaudir et qui n'improuve jamais que par mon silence; qui sens l'indignation et la pitié se succéder au fond de mon âme, lorsque des sifflets ingrats déconcertent un auteur qui le jour précédent nous a tenus dans l'enchantement; je ne puis refuser mon estime et ma reconnaissance à un auteur tel que celui de la brochure dont je viens de parler, qui s'est proposé d'étendre la sphère de nos plaisirs, et je lui souhaite joie, bonheur, honneur et santé.»

Diderot war nicht nur der geistige Führer der Encyklopädisten, sondern auch ihr vornehmster Charakter. In gleicher Weise das Gebiet der musikalischen Theorie wissenschaftlich beherrschend, wie als Philosoph das Gebiet der Ästhetik, hatte er mit Recht einen Einfluß gewonnen, der für die Entwicklung der Musik maßgebend war, indem er zugleich veredelnd auf das Schaffen der Musiker und belehrend auf die öffentliche Meinung wirkte.

D'Alembert,

geb. 16. November 1717 zu Paris, gest. daselbst 29. Oktober 1783.

Der Name d'Alembert's ist für alle Zeiten an die ausgezeichnete Vorrede der Encyklopädie, den »Discours préliminaire« (1751) geknüpft, welcher, ein Muster wissenschaftlicher Darstellung, in äußerst feinsinniger und

lebendiger Charakteristik einen Grundriß der Entwickelungsgeschichte des Geistes in Wissenschaft, Kunst und Philosophie während der letzten Jahrhunderte darstellt. Er weist darin der Encyklopädie die Aufgabe zu, den Ursprung und das Wesen der Wissenschaften und Künste genetisch darzustellen, oder mit seinen Worten: »la généalogie et la filiation de nos connaissances, les causes qui ont dû les faire naître et les caractères qui les distinguent«. Die Philosophie, auf der Erkenntnislehre Bacon's und Locke's fußend und die Metaphysik durch den Skeptizismus vernichtend, soll die Ergebnisse der Wissenschaften zu einem einheitlichen Bande zusammenfassen. In wunderbar klarer positivistischer Darstellung, von der Geometrie und Mechanik ausgehend und die mißbräuchliche Anwendung der allgemeinen Begriffe (termes généraux) in der Philosophie bekämpfend, schildert er die geschichtliche Entwickelung von Wissenschaft und Kunst seit ihrem Ursprunge bis zu ihrem gegenwärtigen Umfange. Ist die Erkenntnis der Außenwelt die Frucht der idées primitives, so verdanken die Künste ihren Ursprung den Ideen, die wir uns selbst von der Außenwelt bilden, den idées réfléchies, welche in der »imitation de la nature« bestehen. So entstanden zuerst die Malerei und die Skulptur als die Künste, welche am sinnenfälligsten die Außenwelt nachbildeten; dann die Architektur, welche die symmetrische Anordnung der Natur zum Vorbilde hat, dann die Poesie, welche, mehr schöpferisch als nachahmend, vornehmlich zu unserer Phantasie redet, und endlich die Musik, welche zugleich zu unserer Phantasie und zu unseren Sinnen spricht. Ist die Musik auch auf einen kleineren Kreis von Bildern beschränkt — woran zum Teil wohl die Unvollkommenheit der Künstler schuld ist —, so ist sie doch allmählich eine Sprache geworden, die die Gefühle und Leidenschaften zu herrlichem Ausdrucke bringt. Eine Musik, die nichts darstellt, ist bloßer Lärm und würde nicht mehr Eindruck machen als in der Sprache eine unzusammenhängende Folge klingender Worte. Die Musik entwickelte sich von allen Künsten am spätesten, weil sie erst von neuem geschaffen werden mußte, nachdem die griechischen Vorbilder verschwunden waren. Über die griechische Musik haben wir nur Vermutungen. (Damals!) Stand sie in bezug auf Melodie vielleicht über der unseren, so ist die moderne Musik ihr überlegen in bezug auf Harmonie, welche dank der theoretischen Grundlegung durch Rameau in den letzten 15 Jahren die größten Fortschritte gemacht hat. Freilich gehört auch dazu die Kunst, Musik zu hören.

«Il est vrai», heißt es im Discours préliminaire, «qu'un musicien attentif à tout peindre, nous présenterait dans plusieurs circonstances des tableaux d'harmonie qui ne seraient point faits pour des sens vulgaires; mais tout ce qu'on en doit conclure, c'est qu'après avoir fait un art d'apprendre la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter.»

(Wie wohltuend sticht diese Würdigung der musikalischen Harmonie von der Ignoranz Grimm's und Rousseau's in diesem Punkte ab!) Zum Schluß zählt d'Alembert die Männer auf, die sich im letzten Jahrhundert um die Entwickelung der Kunst und Wissenschaft in Frankreich verdient gemacht haben und macht so seinen Discours zu einem Pantheon der französischen Geistesgrößen.

Die glanzvolle Darstellung der Wissenschaftslehre in dem »Discours préliminaire« übergehen wir, weil sie den Rahmen dieser Studie überschreitet, und wenden uns zu jenem berühmten Buche, welches d'Alembert's Ruf in der Musikwissenschaft begründet hat: »Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau 1752«; dasselbe hat die unklaren Lehrsätze der theoretischen Harmonielehre Rameau's in lichtvoller Weise erst erläutert und vertieft. Dieses Buch ist von F. W. Marpurg unter dem Titel: »d'Alembert's systematische Einleitung in die musikalische Satzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau« (Leipzig, 1757) in's Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen worden. Kein geringerer als Helmholtz hat die Bedeutung des d'Alembert'schen Buches hervorgehoben. In seiner »Lehre von den Tonempfindungen« S. 380 schreibt er: »Das Buch von d'Alembert ist ausgezeichnet klar und musterhaft in der Darstellung, wie man es nur von einem so feinen und exakten Kopfe erwarten darf, der zugleich zu den größten Physikern und Mathematikern seines Zeitalters zu rechnen ist.« Und etwas weiter lesen wir bei Helmholtz: »Der Versuch von Rameau und d'Alembert ist von großer historischer Wichtigkeit, insofern dadurch die Theorie der Konsonanz zum ersten Male von metaphysischem auf naturwissenschaftlichen Boden gerückt wurde. Es ist bewundernswert, was beide mit dem spärlichen Material, das ihnen zu Gebote stand, geleistet haben, und was für ein klares, präcises und übersichtliches System die vorher so wüste und schwerfällige Theorie der Musik unter ihren Händen geworden ist.« In einem Briefe an den »Mercure de France« vom Mai 1752 spricht Rameau an d'Alembert seinen Dank aus mit den Worten:

> «M. d'Alembert a cherché dans mes ouvrages des vérités à simplifier, à rendre plus familières, plus lumineuses et par conséquent plus utiles au grand nombre. Enfin, il m'a donné la consolation de voir ajouter à la solidité de mes principes une simplicité, dont je les sentais susceptibles, mais que je ne leur aurais donnée qu'avec beaucoup de peine et peut-être moins heureusement que lui.»

Das hinderte aber Rameau später nicht, nachdem er sich mit den Encyklopädisten verfeindet hatte, auch d'Alembert wegen seiner Artikel in der Encyklopädie: »fondamental« und »gamme« anzugreifen, worauf d'Alembert 1760 eine ebenso maßvolle, als sachliche und fein stilisierte

Antwort veröffentlichte, in der er unter Beifügung von Rameau's oben citiertem Dankbrief namentlich dessen Theorie von der Anwendung der geometrischen Proportion auch auf die Ästhetik der Musik zurückweist. Ebenso bekämpft er die Lehre Rameau's, welche alle Akkorde auf nur zwei Grundakkorde zurückführen zu können glaubt, während er deren zehn annimmt, und setzt in seiner klaren Weise auseinander, daß zwar jede Melodie einer harmonischen Begleitung fähig sei, nicht aber umgekehrt, wie Rameau behauptet, die Harmonie die Schöpferin der Melodie sei.

Außer dem oben erwähnten musik-theoretischen Buche »Éléments de musique« besitzen wir an Schriften, welche uns d'Alembert von der Seite des Musik-Ästhetikers zeigen, die in glänzendem Stile, klarer Logik und mit geistvollen satirischen Aperçus verfaßte Abhandlung »De la liberté de la musique« 1760, (Œuvres compl. 1821 Bd. I, 515) und außerdem drei Essays über Musik, welche Charles Henry in der Sammlung bisher ungedruckter Schriften d'Alembert's (1887) herausgegeben hat. Die Abhandlung »De la liberté de la musique«, welche in 41 numerierte Kapitel (remontrances) gegliedert ist, müssen wir einer eingehenden Besprechung unterziehen, weil sie nicht nur das musikalische Glaubensbekenntnis d'Alembert's enthält, sondern sich auch als das reifste Résumé der ganzen musik-ästhetischen Anschauungen jener Epoche darbietet.

Die mathematisch geschulte Denkweise d'Alembert's läßt sein Urteil stets logisch, scharf, gerecht und unbeeinflußt von Partei-Leidenschaft erscheinen. Er war entzückt von der italienischen Musik, »moins uniforme, moins languissante et moins pauvre que celle dont on nous avait allaités jusqu'alors« (I, 516), ohne die französische zu beschimpfen, deren harmonische Technik er wohl zu würdigen verstand. Indem er sich von der Polemik jener Zeit möglichst fern hält, wägt er mit Besonnenheit die Vorzüge beider Schulen ab und unterzieht den damals längst erledigten Buffonisten-Streit einer friedlichen Nachprüfung. »Zu den zwei Dingen, die bei allen Nationen respektiert werden müssen, Religion und Staat,« so beginnt er, »fügt man in Frankreich als drittes noch die nationale Musik hinzu (1 und 2). Rousseau wagte es in seiner viel bekämpften, aber wenig widerlegten Schrift von dieser zu behaupten, daß sie sich noch in den Kinderschuhen befände, und hat sich durch diese Wahrheit mehr Feinde gemacht, als durch alle seine sonstigen Paradoxen; ja, er wurde als Störer der öffentlichen Ruhe betrachtet, gleichwie die Encyklopädisten, die wie Rousseau dachten, als Vernichter der Religion, der Autorität, der Sitten und der Musik gescholten wurden« (4). Mit feinem Spotte fährt d'Alembert fort: »Es ist eine Fatalität, daß alles, was uns in diesem Jahrhundert aus Italien kommt, von der Bulle Unigenitus an bis zu der Musik der Intermezzi, uns nur Aufregungen verursacht. Aber schlichten wir unseren

Streit mit den Italienern, indem wir ihnen alles andere zurückschicken und nur — ihre Musik behalten« (7).

»Als nun zum zweiten Mal innerhalb 40 Jahren die Buffonisten nach Paris kamen, ging es ihnen nicht besser, als das erste Mal: sie wurden trotz aller Bitten vertrieben.« In seinem Gefühl für Gerechtigkeit und Freiheit tadelt er aufs schärfste die Verbannung der Buffonisten und protestiert dagegen im Namen der Musik, die dieselbe Freiheit beanspruchen könne, wie der Handel, die Ehe, die Presse und die malende Kunst. »Unsere weitsichtigen Politiker meinen aber, daß alle Freiheiten im Zusammenhange stehen und alle gefährlich sind. Denn die Freiheit der Musik setzt die des Empfindens, diese die des Denkens, diese die Freiheit des Handelns voraus, die den Ruin des Staates bedeutet; folglich muß man die alte Oper konservieren, will man den Staat erhalten. Gewisse Leute halten Buffonist, Republikaner, Frondeur, Atheist und Materialist für Synonyma« (9). Er schreibt: »le renvoi (des bouffons) fait revenir la paix à l'opéra avec l'ennui; mais être esclave dans nos divertissements, ce serait, pour employer l'expression d'un écrivain philosophe, dégénérer non seulement de la liberté, mais de la servitude même«. Deshalb ruft er gegen die Willkür der Hofclique entrüstet aus: »Ceux qui président à nos plaisirs, et qui n'en ont guère, ont été aussi inexorables à nos plaintes, que les vieilles femmes le sont pour interdire l'amour aux jeunes« (8). Gleichzeitig huldigt er aber Lulli und besonders Rameau, der anfangs auch als Neuerer bekämpft und als Verderber des guten Geschmacks beleidigt wurde und doch mit seiner komischen Oper »Platée« ein Meisterwerk französischer Musik geschaffen hat, das den Dank der Nation verdient (3). Über beide Komponisten schreibt er: »Excusons les fautes de Lulli, mais avouons-les. Cet artiste a donné à la musique tout l'essor dont elle était capable en commençant à naître ... (27). Lulli n'en pouvait faire davantage dans l'état d'imperfection et de faiblesse où la musique était alors. .... Rameau eût manqué son but en allant plus loin; il nous a donné, non la meilleure musique dont il fût capable, mais la meilleure que nous pussions recevoir« (3). Man wirft der italienischen Musik vor, daß sie die Würde der Oper verletze (»ce genre nouveau et bizarre va blesser la majesté de l'opéra«), während sie nur ihre Dürftigkeit enthülle, und daß man die Majestät beschimpfe, wenn man Possenreißer zulasse. Aber werde denn »Armide« durch »La serva padrona« verdunkelt, oder »Cinna« durch »Bourgeois gentilhomme«, oder Raffael's Madonna durch Tenier's Bauernscenen? (10).

Rousseau sprach den Satz aus: »nous n'avons pas de musique et si jamais nous en avions, ce serait tant pis pour nous«. D'Alembert erwidert darauf, daß »wir wohl eine Musik haben können und, wenn wir uns in einigen Punkten die italienische Musik zum Vorbild nehmen wollten,

wir mit deren Hilfe sogar der Vollendung näher kommen könnten, als die fremdländische Musik; gerade so, wie in der Dichtung die Franzosen über den Ausländern stehen, welche sich gewöhnt haben, den französischen Geschmack hierin zum Vorbild zu nehmen. Die Franzosen haben besser als irgend ein anderes Volk den Charakter der Bühnendichtung erfaßt: »la comédie est le spectacle de l'esprit, la tragédie celui de l'âme, l'opéra celui des sens« (13). Auch das französische Opern-Drama steht durch seine reichere Abwechslung über dem einförmigen italienischen Opern-Drama, so verbesserungsfähig es auch in mancher Beziehung ist.

«La forme de cet opéra (italien), il faut en convenir, le rend uniforme et ennuyeux; celle du nôtre est, sans comparaison, plus variée et plus agréable. On prétend, je le sais, que les opéras italiens ont un avantage, en ce qu'ils peuvent être déclamés comme chantés ce qui n'aurait pas lieu dans les nôtres. . . . . Mais ce prétendu avantage des tragédies italiennes, d'être également propres au chant ou à la déclamation, rend à mes yeux leur mérite bien suspect. C'est n'avoir point de caractère que d'en pouvoir si facilement changer. . . . . Qu'on joue à la suite l'une et l'autre, une tragédie de Racine et une de Métastase, et qu'on exécute de même successivement, un opéra de Métastase et un opéra de Quinault mis en bonne musique: et malgré toute l'estime que mérite le poète italien, je ne doute pas que l'avantage du parallèle ne demeure aux deux poètes français» (13).

Übrigens stellt d'Alembert den Dichter Quinault, welcher Lulli die Libretti zu dessen Opern »La mère coquette«, »Thésée«, »Atys«, und »Armide« geliefert hat, weit über den Komponisten, dessen Musik den Schöpfungen des Dichters nicht gerecht werden konnte, weil die französische Oper erst im Entstehen war. Wurde damals Lulli in den Himmel gehoben und Quinault verhöhnt, so hat die Nachwelt diese Anschauung total verändert und des Dichters Verdienste anerkannt. Quinault teilt das Los so vieler berühmter Männer: »la satyre est pour leur personne et la gloire pour leur ombre« (28). Ja, in seiner Verteidigung der französischen Schriftsteller vergißt d'Alembert sogar sein früheres günstiges Urteil über die italienische Musik überhaupt und meint, daß mit einigen Veränderungen und Verbesserungen auch die französische Musik der italienischen bald überlegen sein und das französische Musikdrama ebenso der Gesetzgeber Europas werden würde, wie es die französische Tragödie gewesen ist. Die französische Musik muß allerdings das Vorbild der italienischen wohl beachten, und es ist falsch, wenn manche Anhänger der französischen Schule die Überlegenheit der italienischen nicht anerkennen wollen. Die Lullisten rühmen der französischen Musik die schöne Einfachheit nach und schließen, wenn alles Schöne einfach ist, daß alles Einfache auch schön sein müsse, während es in diesem Falle kalt, kraftlos und seelenlos ist (16)«.

»Welches wären nun die notwendigen Reformen? Es wäre gewissenlos, die italienische Musik unterschiedslos zu acceptieren und sich ihren Fehlern zu verschließen. Die italienische Oper krankt an der Novitätensucht, die nach 2 bis 3 Aufführungen der besten Musikdramen immer nach neuen, wenn auch mittelmäßigen verlangt. Die Franzosen kranken an dem Gegenteil, daß sie sich nicht von Lulli trennen können (17)«. D'Alembert untersucht nun die drei Hauptteile der Oper: das Recitativ, die »airs chantants« und den symphonischen Teil. Die Italiener hätten das récitatif obligé, welches, vom Orchester begleitet, namentlich an leidenschaftlichen und pathetischen Stellen mit nachhaltiger Wirkung in Anwendung kommt (20). Das französische Recitativ sei dagegen monoton und schleppend und seit Lulli eher verschlechtert worden. Durch die Kadenzen und Verzierungen der Sänger haben die Recitative ihren dramatischen Charakter verloren und unterscheiden sich nicht genug von den Arien. Das Recitativ muß sein »une déclamation notée«, wenn es seinem Zwecke und der dramatischen Handlung der Oper dienen soll«. (In diesem Punkte widerspricht sich d'Alembert und verfällt in den Fehler der einseitigen Anschauungen Grimm's und Rousseau's, welche das Dogma aufgestellt hatten, daß allein in dem von der Arie streng gesonderten Recitativ die dramatische Kraft liege. So hatte er es ebenso wenig, wie alle Philosophen jener Zeit erfaßt, daß die dramatische Wahrheit bedingt ist durch die charakteristische Verbindung von Recitativ und Melodie).

An der französischen Melodie tadelt d'Alembert, daß sie zumeist auf einen leeren, nichtssagenden Text komponiert ist, dessen Inhalt in keiner Beziehung zur Musik steht. Während der französische Gesang sich immer gleich bleibt, im Schmerz, wie in der Freude, im Zorn, wie in der Zärtlichkeit immer dieselbe Modulation hat (31), rühmt er den Reiz des italienischen Musik-Ausdrucks »tantôt douce et insinuante, tantôt folâtre et gaie, tantôt simple et naive, tantôt enfin sublime et pathétique, tour à tour elle nous charme, nous enlève et nous déchire; (30) il n'est aucun genre de sentiment dont elle ne nous fournisse des modèles inimitables«. (Im Artikel »Expression« in der Encyklopädie, der von Cahuzac verfaßt ist, wird bewiesen, daß der Gesang der Medusa im »Perseus« ebensogut auf einen ganz anderen Text passen würde). Aber ebenso entschieden tadelt er einige Ausartungen des italienischen Gesanges, welche jedoch meist auf die Ehr- und Eigensucht der ausführenden Künstler zurückzuführen sind, die durch Wiederholung der Bravour-Arien glänzen wollen: »ces répétitions éternelles de mêmes paroles, ces roulements prodigués à contre-sens et prolongés jusqu' à la fatigue, enfin ces points d'orgue ridicules« (33). Sind die französischen Melodien zu monoton und haben sie einen, den Sinn des Textes oft entstellenden Ausdruck, so leiden die

t alienischen Gesänge dafür an dem Fehler, überladen zu sein »de faux ornements, qui loin de contribuer à l'expression, y nuisent au contraire beaucoup«, und in seiner geometrischen Abmessung des pro und contra kommt d'Alembert zu dem gerechten End-Urteil (32): »la musique italienne est défectueuse, par ce qu'elle a de trop, la musique française par ce qui n'y est pas«. »Die italienische Musik leidet an dem, was sie zu viel, — die französische daran, was sie zu wenig hat«.

Des weiteren tadelt d'Alembert (34) die Anhäufung von harmonischen Effekten in den begleitenden Instrumenten, welche, statt die Gesangsmelodie zu unterstützen, das Ohr von derselben ablenken und die »Einheit der Melodie« zerstören, welche Rousseau in seiner »Lettre sur la musique française« als notwendig bewiesen hat. »Der Baß soll der Grund sein, auf dem sich die Melodie aufbaut; aber die harmonische Begleitung auf Kosten der Melodie bevorzugen, hieße das Fundament des Hauses für den angenehmsten Aufenthalt erklären, weil das ganze Gebäude darauf ruht«. »Préférer les effets de l'harmonie à ceux de la mélodie sous le prétexte que l'une est le fondement de l'autre, c'est à-peu-près comme si on voulait soutenir que les fondements d'une maison sont l'endroit le plus agréable à habiter, parce que tout l'édifice porte dessus (34). Er definiert die Aufgabe der Harmonie mit den Worten: »L'harmonie sert à fortifier et à faire valoir un dessus bien composé«.

Im 36. Abschnitt kommt d'Alembert auf das Tempo zu sprechen, welches dem Charakter des Stückes angemessen sein muß, aber im Gegensatz zu den »taktvollen« Italienern sowohl in der französischen Oper, wie in der geistlichen Musik von Künstlern und Komponisten oft vernachlässigt wird, und untersucht im 37. Abschnitt die Frage, ob die französische Sprache für die Übertragung der Schönheiten des italienischen Gesanges geeignet ist. Im Gegensatz zu Rousseau, der diese Frage bekanntlich verneint, hält er gerade dessen Singspiel »Le devin du village«, in welchem er einen großen Teil seiner musikalischen Forderungen erfüllt sieht, für einen Beweis dafür, daß die Franzosen auch eine gute nationale Musik haben können, wenn sie sie auch zur Zeit noch nicht besitzen.

In den vier letzten Abschnitten behandelt d'Alembert den letzten Hauptteil der Musik, die Symphonien, die seit Rameau in der französischen Oper viel reicher und tiefer sind als in der italienischen. Mit der rein instrumentalen Musik kann er sich indes nicht befreunden, weil sie »weder zum Herzen noch zum Verstande« spricht, und an die von den Italienern herübergebrachte »Sonate« möchte er, gleich Fontenelle, die Frage richten: »sonate, que me veux-tu? (38).« Vereinzelt mag ja die Instrumentalmusik eine Situation oder ein Gefühl malen können, aber im allgemeinen findet die Musik nur ihren vollen Ausdruck, wenn sie mit Worten oder Tänzen verknüpft ist. »La musique est une langue sans

voyelle; c'est à l'action à les y mettre. Les yeux toujours d'accord avec les oreilles doivent servir continuellement d'interprètes à la musique instrumentale.« (Instinktiv fühlt d'Alembert wie Rousseau heraus, daß die Melodie allein nicht das ganze Wesen der Musik erschöpft, und beide suchen die Ergänzung in den dramatischen Hilfsmitteln der Oper. Beide wenden sich gegen den Ausbau der Harmonie und verkennen, daß gerade sie im Verein mit der Melodie das gesuchte Ausdrucksmittel ist, durch das auch die bloße Instrumentalmusik zu der Wirkung auf die menschliche Seele gelangt, wie sie unsere deutschen Musikheroen in ihren unsterblichen Werken erreicht haben.)

Zuletzt definiert er noch das Wesen der Ouvertüre, die seit Lulli, 60 Jahre lang, dieselbe gleiche geschmacklose Form behalten hat, bis sie Rameau nach dem italienischen Typus des Allegro, Adagio und darauf folgendem Passe-pied umgeschaffen hat. Was soll aber die Tanzmelodie eines Passe-pied in einer Ouvertüre, die den Hörer doch auf das Stück vorbereiten soll? Nach d'Alembert soll eine Ouvertüre keine Vorrede und Analyse sein, sondern die ersten Scenen und Melodien der beginnenden Oper einleiten. Dies wäre Rameau auch öfter gelungen.

Im 41. Schlußkapitel will d'Alembert für seine Reflexionen nicht den Wert von Dogmen beanspruchen. »Ob sie gut oder schlecht sind, sagt er mit Bescheidenheit, eine schöne Arie ist in jedem Falle mehr wert. Der Künstler, der Erfolg hat, ist dem räsonnierenden Philosophen vorzuziehen. Man denkt nicht an Vorschriften, wenn man auf Vorbilder hinweisen kann. Raffael machte keine Abhandlungen, sondern Bilder. In der Musik schreiben wir, und die Italiener komponieren. Es geht hiermit, wie mit jenen beiden Baumeistern, die sich um eine Denkmalsausführung im alten Athen bewarben. Nachdem der eine lange und beredt über seine Kunst gesprochen hatte, sagte der andere nur: was jener hier sagt, das werde ich machen.«

In der vorstehenden Abhandlung finden wir die ganze Musik-Anschauung jener Zeit wie in einer Sammellinse zusammengefaßt, und auch ihre Einseitigkeiten bleiben uns nicht verborgen. Der Reflex durch den Geist eines so abgeklärten Philosophen macht die Lektüre dieses glänzend stilisierten »Traité« ebenso belehrend, wie genußreich. —

Der Vollständigkeit halber haben wir noch über die anfangs erwähnten drei Abhandlungen zu berichten, welche sich unter den Manuskripten Condorcet's, des einen der beiden testamentarischen Erben d'Alembert's, auf der Bibliothek des »Instituts« vorfanden. Sie bilden mit noch 14 anderen durch ihre graziöse Abfassung geradezu entzückenden Essays die Sammlung bisher ungedruckter Schriften, welche Charles Henry 1887 unter dem Titel: »Opuscules philosophiques et littéraires« veröffentlicht hat und denen ein Bändchen »Correspondance«, darunter der Briefwechsel

mit Katharina II. aus den Jahren 1764—67 und 1772, verschiedene Briefe Voltaire's aus den Jahren 1765—68 und endlich die Briefe beigefügt sind, die d'Alembert 1763 aus Sans-Souci und Potsdam an seine Freundin Mlle de Lespinasse geschrieben hat. Wenn auch die zweite und dritte dieser musik-ästhetischen Abhandlungen, über die an dieser Stelle wohl zum ersten Male berichtet wird, durch die 8—10 Jahre später veröffentlichte Abhandlung »De la liberté de la musique« überholt und vielleicht nur als Vorarbeit zu der letzteren zu betrachten sind, so haben alle drei doch schon deshalb einen literarischen Wert, weil sie, von dem glänzenden Stile abgesehen, von d'Alembert selbst für den Druck sorgfältig vorbereitet und mit eigenhändigen An- und Vormerkungen versehen worden sind.

Die jüngste dieser Abhandlungen sind die »Réflexions sur la théorie de la musique«, in der Akademie der Wissenschaften im Mai 1777 von ihm selbst vorgelesen. Daß d'Alembert diese Abhandlung gewissermaßen als den Extrakt seiner Musik-Theorie betrachtet hat, geht daraus hervor, daß er sie fast wörtlich in die 36 Seiten lange Vorrede zu den »Éléments de musique théorique et pratique» aufgenommen hat, welche 1779 in neuer Auflage bei Bruyset in Lyon erschienen ist. Der Inhalt ist folgender: »Man kann die Musik als Kunst und als Wissenschaft betrachten. Es folgen nun Erläuterungen über die Entstehung der Kunst überhaupt. Die Musik vergleicht er mit der Sprache; beide haben ihre Regeln, ihre Syntax. Die Musik, als unvollkommene Sprache, bedarf der Ergänzung durch Handlung und Geste oder Tanz. Ebenso ist die Harmonie bestimmt, den Sinn der Musik verständlicher zu machen. Die Melodie ist die Kunst der Tonfolge: sie hat es zu allen Zeiten gegeben. Die Harmonie ist die Kunst der Tonverbindung, eine neue Kunst, die die alten Völker nicht gekannt haben und worüber erst seit etwa 200 Jahren Werke existieren. Zwar haben die Alten seit Pythagoras die Musik als Kunst und als Wissenschaft gepflegt, aber wir wissen wenig davon. (Inzwischen haben neue Funde und die Werke von Bellermann, Vincent, Westphal und Gevaert über die Musik der Griechen vielfache Aufschlüsse gebracht.) Es wäre interessant, die Spuren der ersten Harmonie-Anfänge zu verfolgen und ihre Entwickelung zu beschreiben. Die Harmonie ist schon in der Beschaffenheit des Tones gegeben. Bei jedem Ton kann man die Quinte und Terz zugleich vernehmen. (Theorie der Obertöne). Falsch wäre es aber daraus zu schließen, daß die harmonische Begleitung sich ausschließlich in Terzen und Quinten bewegen müsse. Eine immer gleiche Folge solcher Akkorde würde eine unerträgliche Monotonie ergeben. Das Wohlgefallen an der Harmonie ist nicht bloß von dem Akkord an sich abhängig, sondern von der Folge der Akkorde. Rameau's Theorie, von vielen anderen verbessert, geht von der Resonanz aus; Tartini's Theorie von der Annahme, daß zwei gleichzeitig klingende Töne einen dritten

hören lassen. Beide Theorien sind mangelhaft und verlieren sich in Spekulationen. Nicht minder unglücklich sind die Prinzipien anderer Theoretiker. Man solle erst mehr Material an Akkorden sammeln, ehe man eine neue Harmonielehre aufstellt. Er verweist auf die große Anzahl neuer Akkorde, die er im Artikel »basse fondamentale« der Encyklopädie in Vorschlag gebracht. Sicher lassen sich durch Kombinationen noch mehr neue schaffen und dann vielleicht ein Grundprinzip aufstellen, das die Grundlage der wahren Harmonie bilden könnte oder uns überzeugen würde, daß eine solche Theorie unmöglich wäre. »Ce qui revient à-peu-près au même pour le progrès de la science«, denn eine Frage ist auch gelöst, wenn man sicher ist, daß sie nicht gelöst werden kann.« —

Man vergesse nicht die Zeit, in der d'Alembert diese Abhandlung geschrieben; die Gedankentiefe und die praktischen Lehren, auch seine Erkenntnis der Wichtigkeit der Theorie der Obertöne für die Harmonie wird man bewundern müssen. D'Alembert schließt diesen Essay mit den schönen Sätzen, welche sicher schon unter dem Einflusse der durch Gluck's Opern eingeschlagenen neuen Richtung stehen und gleichzeitig den Standpunkt der damaligen empirischen Philosophie kennzeichnen:

»Jamais les esprits ne furent plus disposés en tout genre à cette sage méthode de philosophier, qui ne s'appuie que sur des observations. D'ailleurs aucune nation peut-être n'est plus propre en cet instant que la nôtre à faire et à recevoir ces nouveaux essais d'harmonie. Nous renonçons à notre vieille musique pour en prendre une autre. Nos oreilles, si l'on peut parler ainsi, ne demandent qu'à s'ouvrir à des impressions nouvelles; elles en sont avides et la fermentation même s'y joint déjà dans plusieurs têtes. Pourquoi n'espérerait-on pas de ces circonstances et de nouveaux plaisirs et de nouvelles vérités. «Athéniens, disait un prêtre d'Egypte à Solon, vous croyez tout savoir et vous n'êtes que des enfants.« Craignons qu'un jour nos neveux n'en disent autant de nous, par rapport à la musique, que nous croyons avoir pris tout son accroissement et qui n'est peut-être encore que dans son enfance, quoique cette enfance soit déjà bien vieille.»

In einer Reihe von Anmerkungen, die beinahe den Umfang der Abhandlung selbst erreichen, kommt d'Alembert nochmals auf die Notwendigkeit zurück, mit Hilfe praktischer Akkordversuche, nicht blos auf Grund rein ästhetischer Spekulation eine Musiktheorie zu erforschen, die uns mit der Ergründung ihres Ursprungs sicher ganz neue Quellen musikalischen Genusses erschließen würde. Er fordert die »musiciens philosophes« zur Mitarbeit auf an der Theorie der Obertöne, die damals von den Physikern in unvollkommener Weise aufgestellt wurde, und zur Bildung neuer Akkord-Kombinationen, wie er sie in den »Éléments de musique« und in der Encyklopädie angeregt. Auch stellt er unter Citierung langer Abschnitte aus diesen beiden Werken die Frage zur

Erörterung, ob es nicht mehr Tonarten (»modes«) als die beiden in dur und moll gebe und ob ein Stück immer in der ursprünglichen Tonart schließen müsse. — Alle diese Erwägungen beweisen, wie eifrig d'Alembert die Musikwissenschaft studiert hat und daß er wohl der größte Musikgelehrte unter den Encyklopädisten genannt werden kann. Von der großen Anerkennung seiner Leistung durch Helmholtz haben wir bereits oben Kenntnis genommen.

Dem zweiten Fragment, betitelt: »Fragment sur l'Opéra«, das gleich dem nächstfolgenden wahrscheinlich schon um 1752 geschrieben wurde, schickt d'Alembert die Bitte voraus, es nur als eine leicht hingeworfene Skizze zu beurteilen, da es viele Jahre früher verfaßt wurde, ehe man die Musik Philidor's, Grétry's, geschweige die Gluck's und Piccinni's in Frankreich kannte. In 13 kleinen Kapiteln entwickelt er seine uns größtenteils schon aus der »Liberté de la musique« bekannten Anschauungen: (1) »L'opéra est le vrai théâtre de la musique«. »Ihre Ausdrucksfähigkeit, die die reine Instrumentalmusik in gleichem Maße nie erreichen kann, beruht auf ihrer Verbindung mit Worten und Tänzen. Eine Symphonie oder Sonate ist wie ein Wörterbuch, dessen Sammlung an sich keinen zusammenhängenden Sinn ergibt. Und wenn man an einem Instrumentalsatz nur die Überwindung der harmonischen Schwierigkeiten zu rühmen hätte, so wäre er besser gar nicht geschrieben worden.« Montaigne sagte: »Il ne faut s'enquérir qui est le plus savant, mais qui est le mieux savant«. Auch für die Musik gilt dieser Satz. — Dieselbe Musik, die im Theater gefällt, kann im Konzert sehr mißfallen, weil ihr die Handlung und die Scenerie fehlt. Andererseits ist nicht einzusehen, weshalb bei biblischen Stoffen auf der Bühne der Tanz deplaciert sein soll. Hat nicht David vor der Bundeslade — und wahrscheinlich schlecht — getanzt? (2) Es wäre wünschenswert, daß man ein Buch über die Rhetorik der Musik besäße, welches die Beziehungen zwischen dieser Kunst und der Poesie und Malerei feststellen und eine intellektuelle Ergänzung zu der bisherigen, rein mechanischen Betrachtungsweise der Musik bilden würde. Auch der melodische Rhythmus der Poesie könnte daraus Nutzen ziehen (4).

»Es ist eine interessante Frage, warum die so lebhafte und mit der Feder so gewandte französische Nation eine so schwerfällige und langsame Musik hat. Ist es etwa die Schuld der Sprache? Die Opern Lambert's waren von einer tötenden Langsamkeit, die »courantes« (lucus a non lucendo!) wurden noch langsamer getanzt als die jetzigen »sarabandes«. Lulli und noch mehr Rameau haben in der Beschleunigung der Tempi Fortschritte gemacht, aber nicht genügende. Nicht lag die Schuld daran etwa an ihrem Orchester, noch weniger an dem Dichter Quinault, denn seine schönen Verse behält man auswendig, nicht aber die

Musik von Lulli (9). Wohl aber mögen daran schuld sein die strengen, unverständigen Urteile der damaligen Kritik (voilà de vos arrêts, Messieurs les gens de goût!)« (8) und die musikalisch ungebildeten Ohren des Publikums, nicht zum wenigsten des liebenswürdigen Geschlechts der Frauen, welche, ebenso wie die sogenannten Fachmusiker, trotz mechanischer Kenntnis der Musik schlechte ästhetische Richter sind (11). Erst der italienischen komischen Oper, die wir 1751 gehört haben, verdanken wir die ersten Strahlen, die die Unvollkommenheiten unserer Musik beleuchteten und unsere Komponisten erleuchteten. Und wenn man auch die italienische Musik, wie alles Neue, als der Würde der Oper nicht entsprechend bekämpfte, den »citoyen de Genève« wegen seiner »Lettre sur la musique française« nur mit Mühe vor der Verbannung schützte, und schließlich um des Friedens willen die Buffonisten wegjagen mußte, so war es doch nur die Ruhe des Kirchhofes, die man dadurch erreichte. »Ubi solitudinem fecere, pacem appellant«, sagt Tacitus (12). Die Italiener lehrten uns, die gesprochenen Duos, die »duos dialogués« auf die Bühne zu verpflanzen und die langweiligen Duos der bisherigen französischen Oper, die noch dazu durch eine zu starke harmonische Belastung erdrückt wurden, von der Bühne zu verdrängen« (13). —

Zu der letzten Abhandlung, betitelt: »Fragments sur la musique en général et sur la nôtre en particulier«, welche d'Alembert 1773 ebenfalls selbst für den Druck vorbereitet und nach seiner üblichen mathematischen Methode gleichfalls in 23 numerierte Sätze gegliedert hat, machte er die eigenhändige Vorbemerkung: »Diese Reflexionen sind um das Jahr 1752 geschrieben und beziehen sich auf unsere damaligen Musikzustände. Man kann an ihnen die Fortschritte ermessen, welche unsere Musik seit damals gemacht und wir vor mehr als 20 Jahren vorgezeichnet haben.« Ihr Inhalt ist folgender:

»I. Die Musik scheint eine sehr alte Kunst und gleich nach der Konstituierung der Gesellschaft entstanden zu sein. Sie ist eine Art Sprache, die zwischen der Laut- und Zeichensprache die Mitte hält. Wahrscheinlich hat der Gesang der Vögel zu dem ersten Singen ohne Worte den Anlaß gegeben. Den Gesang der Vögel sehen wir als ein Zeichen ihrer Freude an; diese war also wohl das erste durch die Musik ausgedrückte Gefühl. Die Idee des Rhythmus rührt wahrscheinlich von den regelmäßigen Hammerschlägen der Arbeiter her. —

II. Der Rhythmus erzeugte wieder zwei andere Ideen, diejenige des Tanzes, die nur ein lebhafteres Mittel ist, den Gesang mit den Füßen zu markieren, dann diejenige der Poesie. Man empfand, daß das Gefühl der Freude sich steigert, wenn man dem Rhythmus des Gesanges Worte in gleichem Rhythmus hinzufügte, und so entstand die Poesie, welcher erst später die Schriftstellerei in Prosa folgte. —

III. Über antike griechische Musik berichten uns die Geschichtsschreiber nur wenig. Wir haben darüber Bücher erst aus dem 13. Jahrhundert. —

IV. Italien war in der Renaissance der Wissenschaften und Künste auch die Wiege der Musik, die von dort her überall ihren Einzug gehalten hat. Die Fremden lernen zwar unsere Sprache, mögen aber unsere Musik nicht leiden. Kein Wunder, da wir ja selbst trotz aller Vorliebe für die nationale Musik zu leidenschaftlichen Anhängern der italienischen geworden sind. —

V. Die Oper ist an sich ein wenig natürliches Schauspiel, nicht aber deshalb, weil es sonderbar ist, daß auf der Bühne öfter Menschen noch singen, wenn sie sterben; denn die Musik drückt ja nicht bloß Freude, sondern jedes Gefühl aus. Aus diesem Grunde ist der melodische Gesang nicht geeignet für die gleichgiltigen Dinge, welche für die Exposition der dramatischen Handlung nötig sind. In solchen Scenen muß die Melodie durch das Recitativ ersetzt werden. Dieses muß sich der Gesprächsform anschließen und ist am besten von den Italienern, wahrscheinlich nach dem Vorbilde der griechischen Tragödie, erreicht worden. Ob die Griechen, wie man behauptet, sogar Vierteltöne in ihrer Tonleiter gehabt haben, bleibe dahingestellt; diese müßten allerdings den Sängern die Deklamation nach Noten sehr erleichtert haben. Tatsache ist indes, daß die Italiener, obgleich sie keine Viertelnoten kennen, aus natürlichem Gefühl das Recitativ dem Dialog und dem Charakter der Sprache angepaßt haben, während wir durch schleppende Musik und Betonung unserer dem Gesange nicht förderlichen, zahlreichen stummen »e« unsere Recitative unerträglich machen.

Lulli's Recitative haben ja ihre Schönheiten, aber auch die Verirrungen des Genies; vielleicht hatte er als Ausländer doch nicht ganz den Geist unserer Sprache erfaßt. (Trotzdem nennt ihn d'Alembert den »Racine der Musik«.) Nach Campra's geringen Fortschritten in der Modulation wies erst Rameau der Musik neue Wege. Denn von den Opern Mouret's und Destouches' ist kaum etwas Neues zu erwähnen. D'Alembert zählt nun eine Menge Opern auf, in denen Rameau Vorzügliches geleistet: »Les Indes galantes«, »Dardanus«, »La guirlande«, und analysiert ganz speziell die Schönheiten seines vorzüglichsten Werkes, des comédie-ballet »Platée« (1749). —

XIII. Auch für das Recitativ, das immer noch schlecht ist, hat Rameau trotz des Widerstandes, den dieses neue Genre gefunden, Neuerungen gebracht und unsere Ohren für die Schönheiten der 1752 aufgeführten »Serva Padrona« vorgebildet. Trotzdem mußten wir uns an die Recitative dieser Oper erst gewöhnen. Könnten wir sie aber in

unsere tragische Oper einführen, so würde diese mit ihren Vorzügen des Tanzes und der Chöre der italienischen Oper bald überlegen sein.«

«Notre opéra deviendrait une vraie tragédie en une ligne, un ouvrage en règle, et non pas un ouvrage étranglé, châtré, où rien n'est filé, ni préparé; le récitatif n'occuperait guère plus de temps qu'une déclamation ordinaire, et n'ennuierait plus. Nous aurions d'ailleurs sur les Italiens l'avantage de la danse et des chœurs et ces avantages qui rendraient notre genre d'opéra supérieur à ceux des Italiens, paraîtraient alors avec encore plus d'éclat. Je crois même qu'alors on pourrait employer et la danse et les chœurs plus sobrement et les lier plus qu'on ne fait à l'action.»

Es ist hervorzuheben, wie d'Alembert die Bedeutung des Chores als Hilfsmittel für die Ausdrucksfähigkeit der großen Oper hier richtig erkannt hat. Der Fortfall des Chores war in der Tat ein Mangel, den die italienische Opera seria nie ganz verschmerzte.

Er sagt weiter: »L'opéra rentrerait alors davantage dans la nature et l'illusion y serait plus réelle. Dans l'état où il est, ce ne sont que de grandes marionettes pour des enfants décrépits.« (XV.) Um die Franzosen an die Schönheit des italienischen Recitativs zu gewöhnen, hat d'Alembert mit großem Erfolge, wie er bemerkt, Versuche angestellt, wie man die bisherigen französischen Recitative nach italienischem Vorbilde umändern könne. Auch die Duos sollen nach Art der »Serva Padrona« Dialogform annehmen und von einfachster Harmonie, am besten in Terzen, begleitet sein. Terzette mit größerer harmonischer Begleitung sollen nur für heroische Momente Anwendung finden.

In den folgenden Absätzen behandelt d'Alembert die Symphonien und Sonaten mit der uns schon bekannten Abneigung gegen reine Instrumental-Musik. Die Musik soll ja nicht bloß ein angenehmes Geräusch, sondern eine Sprache sein, die in unserer Seele Empfindungen auslöst; man darf sich deshalb nicht wundern, daß unsere »concerts spirituels« so wenig Anklang finden und unsere berühmten Geiger zu Seiltänzern werden, welche man mit Leuten vergleichen kann, die ein Wörterbuch auswendig schnell hersagen. »Ce n'est point pour assister à des tours de force qu'on va entendre de la musique c'est un discours qu'on veut écouter«. Wenigstens sollte man jeder Symphonie die Idee des Komponisten vordrucken, um beurteilen zu können, wie weit er seine Absicht erreicht hat (XIX). — Bei den Symphonien, die mit Tanz verbunden sind, ist es notwendig, daß Tanz und Musik im Ausdrucke mit der Handlung stets konform gehen und die Tänzer nicht wie Statuen über die Bühne laufen. Am besten wäre es, wenn der Komponist auch gleich das Ballet schriebe und zur Information des Publikums und zur Kontrolle der Künstler den Partituren seine Vorschriften und Absichten beidrucken ließe (XX). Die Symphonien, die den Gesang begleiten, sollen durch ihre Harmonie den Ausdruck der

Melodie erhöhen; (hier scheint ihm doch das Licht von dem Wesen der Instrumental-Musik endlich aufzugehen, der doch die Aufgabe zugewiesen ist, den harmonischen Gehalt der Melodie zu erschließen); auch das haben die Italiener besser erfaßt, indem sie den Gesang oft unisono begleiten. Zum Schluß bittet er das Orchester, leiser zu spielen und nicht blos mit Vorliebe forte oder bisweilen dolce, sondern »à demi-jeu« zu begleiten, was von großer Wirkung sei; er verweist bezüglich des Charakters der reinen Symphonien auf seine Ausführungen in der Vorrede zur »Encyklopädie« und in den »Elementen der Philosophie«. (Solche kleine Winke, wie diese Anweisung an das Orchester beweisen das feine Kunstgefühl d'Alembert's; denn man übersehe nicht, daß damals das Orchester sich auf einfache Wiedergabe der Stücke beschränkte, eine Nüancierung im Vortrage, wie sie im 19. Jahrhundert zur höchsten Feinheit ausgebildet wurde, etwas ganz Fremdes, ja die Wirkung des Crescendo und Decrescendo beim Orchester-Spiel damals noch ganz unbekannt war. Schwebte d'Alembert hier nicht die synthetische Kunst des nachschaffenden Dirigenten vor, der seine Seele ganz in den Geist des Tonwerkes vertiefen soll?) Er fügt noch hinzu, daß man wohl leicht begreift, wie durch ein starkes Geräusch der Sturm musikalisch auszudrücken ist, aber man begreife auch, daß man den Schlummer schildern kann durch die Ruhe, welche er über die Seele ausgießt. Auch das Schweben der Luft oder einer Sylphe kann man nur dadurch musikalisch schildern, daß man durch lebhaften, leichten Rhythmus, durch Süßigkeit der Töne, durch glückliche Verbindung von Flöten und Blasinstrumenten der Musik einen Charakter gibt, als ob sie vom Himmel zu kommen scheine. Ebenso verfahre man, wenn man den Sonnen-Auf- oder -Untergang zu schildern sich vorgenommen«.

Manches von diesen Ausführungen ist in seiner Abhandlung »De la liberté de la musique« (1760) noch präciser behandelt; man vergesse aber nicht, daß sie 1752 geschrieben wurden, als der Buffonisten-Krieg eben begonnen hatte und an die Umwandlung der in ihren Traditionen verharrenden großen Oper noch gar nicht zu denken war. Da muß man diese sachliche, stilistisch immer genußreiche Abhandlung, den weiten Blick, die tiefen Einsichten und die ästhetische Feinfühligkeit würdigen, so seltsam die Bemerkungen über die Instrumental-Musik uns heute berühren, die wir uns an den Schönheiten der rein orchestralen Tonwerke eines Bach, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms begeistern.

Für die scharfsinnige Folgerichtigkeit der Denkweise d'Alembert's spricht auch das Urteil, das er über das französische Publikum fällt, wenn er diesem die teilweise Schuld an den Mängeln zuschiebt, an denen die französische Oper leidet. In dem ersten der Fragmente schreibt er:

«Au reste c'est moins encore nos musiciens qu'il faut accuser de cette indigence que leurs auditeurs. Chez la plupart des Français, la musique qu'ils appellent chantante n'est autre chose que la musique commune, dont ils ont eu cent fois les oreilles rebattues; pour eux, un mauvais air est celui qu'ils ne peuvent fredonner, et un mauvais opéra celui dont ils ne peuvent rien retenir» (31).

Nicht zum wenigsten liefert d'Alembert mit seinen musikwissenschaftlichen Schriften den Beweis, daß er ein ebenso großer Philosoph wie abgeklärter Charakter war; daß er sich mit der Theorie, wie mit der Ästhetik der Musik und mit den Zuständen der damaligen Oper in so eingehendem wissenschaftlichem Studium beschäftigt hat, daß er mit vollem Recht einen maßgebenden Einfluß auf die musikalische Zeitrichtung gewinnen mußte; daß er von der musikalischen Kunst die hohe Meinung hatte, welche ihr gebührt, da sie, nach Rousseau, »n'étant d'aucun pays, est celle de tous«. Er ließ in seiner Unparteilichkeit der italienischen, wie der französischen Musik Gerechtigkeit widerfahren, er vereinigte mit einem Wohlgefallen an der ersteren eine aufrichtige Liebe zu der letzteren. Seine Kritik erstreckte sich nicht, wie die von Grimm und Rousseau, auf musiktechnische Dinge, denen seine Fähigkeit nicht gewachsen war. Im Bewußtsein der Grenzen seines Könnens beschränkte er sich darauf, seine Leser philosophisch und ästhetisch auf dem Gebiete der Musik zu bilden und zu belehren. Das Verständnis für Rameau's Bedeutung gereicht ihm zur größten Ehre und hebt ihn weit über die anderen Encyklopädisten hinaus. — Die Beschäftigung mit den Schriften dieses hervorragenden Geistes und Menschenfreundes gewährt ausnahmslos einen erlesenen Genuß. Er wirkte ebenso befruchtend auf die musikalische Erziehung seines Volkes, wie auf die ganze Weltanschauung seiner Zeit und der Nachwelt, und wir können auch diesen Abschnitt, wie den vorigen über Diderot, am besten mit den Worten schließen, welche dieser Philosoph, der überall den historischen Zusammenhang der Dinge zu erfassen sucht, als Maxime für die Kritik aufstellt:

«Ce n'est pas seulement par leurs ouvrages, qu'il faut mesurer les hommes, c'est en les comparant à leur siècle et à leur nation; et si les partisans zélés que Rameau s'était faits parmi nous, sont devenus plus froids sur la musique, depuis que l'italienne a frappé leurs oreilles, ils n'en sentent pas moins tout le prix de ses heureux efforts, et toute la justice des applaudissements, dont ils ont été couronnés.» (3. De la liberté de la musique.)

Schlußwort.

»Die Irrtümer eines großen Geistes sind belehrender als die Wahrheiten eines kleinen, und wenn sie den Weg verfehlen, haben sie den rechten Weg nur auf eine andere Art gezeigt.«
(Börne.)

Es möchte befremdlich erscheinen, daß Voltaire in dieser Abhandlung keine besondere Besprechung gefunden hat; sind doch Voltaire und Rousseau die beiden Brennpunkte jener bemerkenswerten Epoche, der man den Ehrentitel des Jahrhunderts der französischen Aufklärungs-Philosophie gegeben hat. Aber diese beiden hervorragenden Philosophen bilden auch die beiden Pole dieses Zeitraumes: Voltaire, der überlegte Verstandesmensch, bei dem jedes Gefühl erst den Richterstuhl der Vernunft passiert und der Kopf stets über dem Herzen steht, und Rousseau, der leidenschaftliche Gefühlsmensch, der sich immer vom Affekt hinreißen läßt und dem das Herz so oft mit dem Kopfe durchgeht. Diese verschiedene Artung ihres Charakters bedingt auch das Verhältnis der beiden Männer zur Musik. Sie, deren Macht auf der Herrschaft über die Gemüter beruht, konnte auf den Verstandesmenschen Voltaire keine besondere Anziehungskraft ausüben. Wir finden nur einige Stellen in seinen Werken, die sich mit Musik beschäftigen; aber diese wenigen, so wenig schmeichelhaft sie für diese Kunst und speziell die Oper sind, sind doch, wie alles bei diesem genialen Schriftsteller, interessant genug, um sie hier in extenso beizufügen. Schöpferisch hat sich Voltaire für die Musik nur mit zwei unbedeutenden Libretti betätigt, auf deren Autorschaft er selbst kein Gewicht legte. Zu Ehren der Hochzeit des Dauphin mit der spanischen Infantin wurde in Versailles am 23. Februar 1745 ein opéra-ballet aufgeführt: »la Princesse de Navarre« von Rameau, zu dem Voltaire auf Wunsch des Herzogs von Richelieu den Text gedichtet und welches später Rousseau im Auftrage des Herzogs unter dem Titel »Les fêtes de Ramire« zu einer anderen Festlichkeit umgearbeitet hat. In der Antwort an Rousseau vom 15. Dezember 1745, in welcher er diesem die erbetene Erlaubnis zur Umarbeitung des Ballets erteilt, nennt Voltaire diese Dichtung »une petite et mauvaise esquisse de quelques scènes insipides et tronquées«, welche er sehr flüchtig »en un clin d'œil« hingeworfen habe. — Ferner wissen wir, daß am 7. Dezember 1745 eine andere

Oper »le Temple de la Gloire« von Voltaire und Rameau in Paris aufgeführt wurde, deren Text in Voltaire's Œuvres complètes 1877/1880 abgedruckt ist.

Da Voltaire die Musik vom Standpunkte des Intellekts und nicht des Gemütes beurteilt, so konnte natürlich das Bild, das er in seiner Vorrede zu »Oedipus« (1748) (Œuvres complètes 1877 I, 52) von der Oper entwirft, nicht sehr schmeichelhaft ausfallen. Er beurteilt die Oper nur nach den äußerlichen Vorgängen auf der Bühne und schreibt deshalb:

«L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau; où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles dames, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans «Alceste» l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans Cinna ou dans Rodogune.»

Noch schärfer spricht er sich in der Vorrede zu »Semiramis« (Œuvres complètes 1877 III, 489/93) über die Oper aus, der er sogar einen schädlichen Einfluß auf die Erziehung der Jugend vorwirft, da sie nichts als eine Korruption der griechischen Tragödie sei und durch die Melodien die jungen Leute nur von ernsten Gedanken ablenke:

«Il m'a donc paru en général, en consultant les gens de lettres qui connaissent l'antiquité, que ces tragédies-opéras sont la copie et la ruine de la tragédie d'Athènes. Elles en sont la copie en ce qu'elles admettent la mélopée, les chœurs, les machines, les divinités; elles en sont la destruction, parce qu'elles ont accoutumé les jeunes gens à se connaître en sons plus qu'en esprit, à préférer leurs oreilles à leur âme, les roulades à des pensées sublimes, à faire valoir quelquefois les ouvrages les plus insipides et les plus mal écrits, quand ils sont soutenus par quelques airs, qui nous plaisent.»

Ähnlich scharf ist das Urteil über die italienische Oper, von der er schreibt: »Il faut donc avouer que l'opéra, en séduisant les Italiens par les agréments de la musique, a détruit d'un côté la véritable tragédie grecque, qu'il faisait renaître de l'autre«.

Wie wenig ihn die Musik interessierte, geht aus einer Stelle in seinem Roman »Candide« hervor, in welchem er durch den Mund des italienischen Edelmanns Pococurante seine eigene Meinung dahin ausspricht, daß die Musik, die länger als eine halbe Stunde dauert, ihn langweile, und daß er längst auf das ärmliche Vergnügen der Oper verzichtet habe, die nur ein Luxus-Artikel der Fürsten sei. Er schreibt:

«Ce bruit peut amuser une demi-heure, mais s'il dure plus longtemps, il fatigue tout le monde, quoique personne n'ose l'avouer. La musique aujourd'hui n'est plus que l'art d'exécuter des choses difficiles, et ce qui n'est que difficile, ne plaît point à la longue. J'aimerais peut-être mieux l'opéra, si on n'avait pas trouvé le secret d'en faire un monstre qui me révolte. Ira voir qui voudra de mauvaises tragédies en musique, où les scènes ne sont faites que pour amener très-mal à propos deux ou trois chansons ridicules, qui font valoir le gosier d'une actrice; se pâmera de plaisir, qui voudra ou qui pourra, en voyant un châtré fredonner le rôle de César et de Caton, et se promener d'un air gauche sur des planches: pour moi, il y a longtemps que j'ai renoncé à ces pauvretés qui font aujourd'hui la gloire de l'Italie, et que des souverains paient si chèrement.»

Auch seine schwankenden Urteile über Lulli und Rameau entstammen nur der augenblicklichen Laune und nicht etwa dem Studium ihrer Werke. An einer Stelle schreibt er: »Rameau a enchanté les oreilles, Lulli enchantait l'âme;« an einer anderen: »Les ariettes de Lulli furent très faibles. . . . Lulli forçait Quinault d'être insipide« und an einer dritten Stelle in »le Siècle de Louis XIV»: »Après Lulli, tous les musiciens, comme Colasse, Campra, Destouches et les autres, ont été ses imitateurs, jusqu' à ce qu'enfin Rameau est venu, qui s'est élevé au-dessus d'eux par la profondeur de son harmonie, et qui a fait de la musique un art nouveau.«

Auch Piccinni's und Gluck's Musik haben ihm kein größeres Interesse für die Oper einzuflößen vermocht, und wir können den Beweis dafür, daß ihm Musik und Oper wahrscheinlich nur ein unangenehmes Geräusch bedeuteten, nicht besser als mit seinem eigenen Geständnis liefern. 1752 schreibt Voltaire an M. de Cideville:

«L'opéra est un rendez-vous public où l'on s'assemble à de certains jours sans savoir pourquoi; c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on dise du mal du maître, et qu'il soit ennuyeux.»

Und als er 1750 in Berlin die Oper »Phaéton« von einem Italiener Villate hörte, schreibt er darüber an Mme. Denis:

«Je n'ai jamais rien vu de si plat dans une si belle salle. Cela ressemble à un temple de la Grèce, et on y joue des ouvrages tartares. Pour la musique, on dit qu'elle est bonne. Je ne m'y connais guère; je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches. (16tel Noten).»

Für das Verständnis der Schönheiten der Musik war Voltaire zu sehr realistisch veranlagt, und mit obigen Citaten glauben wir, sein ganzes schriftstellerisches Interesse an den musikalischen Vorgängen seiner Zeit erschöpft zu haben.

Das Ergebnis der vorliegenden Arbeit möchte zunächst die Antwort auf die Frage sein, ob die Encyklopädisten berechtigt waren, trotz ihrer teilweise ganz ungenügenden Kenntnis der Musiktheorie und der praktischen Musiktechnik, das Schiedsrichteramt auf dem Gebiete der Musik-Ästhetik auszuüben. Ich glaube, diese Frage mit einem entschiedenen Ja beantworten zu müssen, obgleich diese Berechtigung ihnen grade von späteren französischen Schriftstellern und Musikern häufig bestritten worden ist und kein Geringerer als Berlioz, in seinem Buch: »Les Grotesques de la musique« S. 247 bei Erwähnung der »Serva padrona«, sie mit folgenden Worten verhöhnt:

«O Philosophes, prodigieux bouffons! Oh, les bons hommes, les dignes hommes que les hommes d'esprit de ce siècle philosophique, écrivant sur l'art musical sans en avoir le moindre sentiment, sans en posséder les notions premières, sans savoir, en quoi il consiste! Je ne dis pas cela pour Rousseau qui en possédait, lui, les notions premières. Et pourtant que d'étonnantes plaisanteries ce grand écrivain a mises en circulation et auxquelles il a donné une autorité, qui subsiste encore et que les axiomes du bon sens n'acquerront jamais!»

Dieser Verspottung der Philosophen auf dem Gebiete der Musik möchte ich die Auffassung entgegenstellen, welche Grimm und Rousseau selbst von ihrem Richteramte hatten. In seiner »Lettre sur Omphale« schreibt Grimm sehr schön (Corr. litt. XVI, 301):

«C'est à eux (aux gens de lettres) comme professeurs de leur nation et de l'univers, d'éclairer la multitude par leurs lumières et de la guider par leurs préceptes. En fait de goût, la Cour donne à la nation des modes, et les philosophes des lois. Il ne leur faut que le courage d'affronter les opinions les plus généralement reçues et souvent les plus absurdes, de les attaquer avec toute la force de la raison et de les exterminer partout où ils les trouvent.»

Wenn diese hohe Meinung von der Stellung des Philosophen auch grade dem unzuverlässigsten unter ihnen als Ideal vorschwebte, so ist sie doch darum nicht minder wahr und findet ihre Ergänzung in dem sehr interessanten Briefe Rousseau's an M. Lesage (Œuvres 1821 XIII, 404), worin er schreibt:

«Je crois donc qu'on peut très bien disputer de musique, et même assigner, relativement au langage, les qualités qu'elle doit avoir pour être bonne et pour plaire; car quoiqu'on ne puisse expliquer les choses de goût qui ne sont que de pures sensations, le philosophe peut, sans témérité, entreprendre l'explication de celles qui modifient l'âme, et qui font partie du beau métaphysique.»

Und in seiner »Lettre à M. Grimm« (XIII, 383) schreibt er über den Zweck und Wert der Philosophie:

«La Philosophie, je le sais, n'engendre point le génie; mais si elle apprend aux nations à le connaître et à l'aimer, c'est lui donner un

nouvel être non moins rare et non moins utile que celui qu'il tient de la nature.»

Aber auch der positivistische Denker jener Zeit, d'Alembert, der sich von der metaphysischen Auffassung Rousseau's, wie von der poetischen Grimm's gleich fern hält und in seinen Urteilen stets mathematisch-logisch abwägt, warnt (1777) in seinen »Réflexions sur la théorie de la Musique« (Henry S. 139, Œuvres inédites de d'Alembert) davor, daß man den Philosophen etwa ihre Systeme verbieten möchte, da man mit ihren Irrtümern auch ihre Wahrheiten verlieren würde:

«Gardons-nous pourtant, en ce genre, comme en beaucoup d'autres, d'interdire les systèmes aux philosophes. Dans une tête pensante et active, souvent une vérité touche à une erreur qui la précède et qui l'amène et l'on se priverait de cette vérité, si on ne laissait pas un libre essor à l'erreur dont elle tire son existence, non naturelle sans doute, mais souvent très importante et très précieuse.»

Und in seiner bewundernswerten Vorrede (Discours préliminaire) zur Encyklopädie spricht er von der »philosophie, qui forme le goût dominant de notre siècle«.

Von ihren Zeitgenossen ist den Philosophen als solchen auch nie das Recht bestritten worden, auf allen Gebieten des Lebens, in Kunst, Wissenschaft, Politik und Religion ihre entscheidende Stimme abzugeben und sich als Lehrer der Lebensweisheit zu betätigen. Zu keiner Zeit ist ihr Einfluß größer gewesen und so tief in alle Schichten der Bevölkerung gedrungen, vom Bürgerhause bis zum Fürstenthrone, und nicht nur in Frankreich, sondern auch in den andern Kulturstaaten Europa's, als in diesem »philosophischen Jahrhundert«. Uns liegt ein Buch vor: »Versuch über den Geschmack von Alexander Gerard, öffentlichem Lehrer der Moral und Vernunftlehre im Marschall-collegio zu Aberdeen«, das, ins Deutsche übersetzt, bei Johann Ernst Meyer, Breslau und Leipzig, 1766 erschienen ist. Diesem recht inhaltreichen Werkchen, das dem Geiste des Autors ein ehrendes Zeugnis ausstellt und das von der »Edinburger Gesellschaft zur Beförderung der Künste und Wissenschaften, des Ackerbaues und der Manufakturen« mit der goldenen Medaille gekrönt worden ist, fügte der deutsche Verleger aus eigenem Antriebe, »um den Titel ganz zu erschöpfen«, am Schlusse die Übersetzung der beiden Abhandlungen von Voltaire: »Versuch über den Geschmack« (Voltaire, Œuvres complètes, Paris 1885, Bd. XIX, 270) und von d'Alembert: »Betrachtungen über den Gebrauch und Mißbrauch der Philosophie in Sachen des Geschmacks« (Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières du goût. Œuvres IV, S. 326) hinzu. Dies beweist wohl schlagend, mit welchem Interesse die Abhandlungen der französi-

schen Philosophen auch im Auslande verfolgt und zu der gesamten Geistesarbeit in Beziehung gebracht wurden.

Die andere Frage, deren Beantwortung das weitere Ergebnis dieser Studie sein soll, lautet: Haben die Philosophen der Encyklopädie auch wirklich einen förderlichen Einfluß auf die Entwickelung der französischen Musik und speziell der Oper, als ihres damaligen Zentralpunktes ausgeübt? Und hierauf kann nach den vorstehenden Ausführungen, die fast jedes Postulat der Encyklopädisten durch die Tatsachen zu widerlegen gezwungen waren, die Antwort nur »Nein« lauten oder nur unter den einschränkendsten Bedingungen bejaht werden. Sie haben die französische Oper nicht gefördert, ihr höchstens indirekt genützt. Zur Förderung der französischen Musik fehlte ihnen vor allen Dingen die nur durch ernstes Studium zu erwerbende Kenntnis ihrer Technik und historischen Entwickelung.

Der Vorwurf, den man mit Recht der sonst um die Menschheit so verdienten französischen Aufklärungs-Philosophie macht, ist der, daß sie unbekümmert um den geschichtlichen Entwickelungsprozeß das Bestehende gewaltsam zu stürzen versuchte, ohne sich um einen Ersatz zu besorgen. Zunächst sollte tabula rasa gemacht werden. Schon auf politischem und sozialem Gebiete ist dies ein gefährliches Experiment, wie es ja der Eintritt der französischen Revolution mit ihrem blutigen Schreckensregiment und der darauffolgenden Reaktion erwiesen hat. Aber auch die Kunst, ein Schützling des Hofes, und die Oper, die in ihren Prologen und Epilogen die Macht des Königtums verherrlichte, des Königtums mit seiner absoluten Selbstherrlichkeit und dem Anhange der intolerantesten Kirche, sollte von diesem Zwange befreit und gezwungen werden, andere Wege einzuschlagen. Dazu mußte sie diskreditiert und an ihren Wurzeln getroffen werden, gleichviel ob man dadurch gleichzeitig auch das vorhandene Gute vernichtete. —

Nach dieser Logik begannen zunächst die heftigen Angriffe gegen Lully's Opern, ihre Anhänger und Nachfolger, ohne Rücksicht auf die musikalischen Vorzüge dieser Bühnenwerke. Vor allem vergaßen die Bekämpfer Lully's, daß ohne sein Talent die Begründung der französischen Oper, die von Perrin und Cambert höchst mangelhaft versucht wurde, kaum geglückt wäre. »Pierre Perrin et Robert Cambert ont créé l'opéra français«, so beginnen Nuitter und Thoinan ihr Buch: »Les origines de l'opéra français«, aber das letzte Kapitel, das den Einzug Lully's in den Saal des Palais-Royal erzählt, bringt erst die Schlußworte: »L'opéra est fondé.« — Perrin und Cambert's Können setzt 1670 da ein, wo die Florentiner bereits 1600 gestanden hatten (Rolland, Histoire de l'opéra S. 254 ff.) und reichte nicht aus, die winzigen Keime des musikalischen Geistes in Frankreich zu entwickeln und das Interesse des französischen

Publikums für die Oper zu entfachen. Lully hat dies durch seine Kunst erst vermocht. »Peut-être devons-nous à Lully, plus qu'Armide, Isis et Atys: — Deux siècles d'opéra«, schreibt der Franzose Rolland (ebenda S. 258). Das Talent dieses Florentiners bestand darin, daß er die Oper seines Geburts-Vaterlandes den Bedürfnissen, dem Charakter und dem durch Corneille und Racine anerzogenen Geschmack seines Adoptiv-Vaterlandes angepaßt und sie so zu einer national-französischen gemacht hat, die nunmehr in den nächsten 100 Jahren der eifersüchtig behütete Schatz des französischen Volkes geblieben war. —

Diese historische Macht Lully's übersahen die französischen Philosophen, die in ihrem Bemühen, die französische Oper umzuformen, keine leichte Arbeit hatten und bei der nationalen Eitelkeit der Franzosen zähen Widerstand fanden. Damit ist es vielleicht entschuldbar, daß sie in ihren Kampfmitteln nicht wählerisch waren und die Grenze der Gerechtigkeit nicht innehielten, um einen Zweck zu erreichen, der sich später in ganz anderer Weise verwirklichte. —

Eine große Blöße aber gaben sich die Encyklopädisten — mit Ausnahme d'Alembert's, dessen Einsicht auch hierin gewinnend absticht — mit dem Kampfe gegen Rameau, der das musikalische Können und Wissen seiner Zeit in sich vereinigte und für Hebung der französischen Oper auf eine höhere Stufe nutzbar machte, ja ihr sogar in mancher Beziehung eine Überlegenheit über die italienische Oper verlieh, die doch schon auf eine viel längere Entwickelungs-Periode zurückblickte. Rameau war unstreitig der bedeutendste französische Theoretiker und Komponist des 18. Jahrhunderts und als solcher auch in ganz Europa, soweit dies für die Musik damals in Betracht kam, gewürdigt. Im ersten Abschnitt S. 8 ff. ist Rameau's Bedeutung zu zeichnen versucht worden, soweit der Rahmen dieser Abhandlung dafür Raum gewährte. Aber im Vollgefühl seiner Fähigkeiten hatte Rameau die Fehler der musikalischen Artikel in der Encyklopädie aufgedeckt und Rousseau's Kompositionen bemängelt und das genügte, um den Korpsgeist sämtlicher Encyklopädisten gegen ihn zu entflammen und sie die Vorzüge seiner Kunst übersehen zu lassen. Vor dem Richterstuhl der wissenschaftlichen Kritik konnten in diesem ungleichen Kampfe des Dilettantismus gegen die musikalische Meisterschaft die Encyklopädisten nicht Sieger bleiben. Denn in ihren Reihen kämpfte der dilettantische Publizist Grimm, der Satiriker Holbach, der Kunstkritiker Diderot, der Theoretiker d'Alembert und als der einzige Komponist Rousseau, dessen musikalische Begabung sich jedoch an die Komposition einer Oper großen Stiles nicht heranwagen konnte. —

Aber verdienstlos ist das Wirken der Encyklopädisten darum doch keineswegs gewesen; sie haben in erster Reihe das allgemeine Interesse für die Opern-Musik wachgerufen, sie haben durch Gedankenreichtum,

geistvolle Ästhetik und auch bisweilen durch kunstverständige Belehrung die Franzosen musikalisch erzogen, sie für die Fehler der Oper sehend und für die späteren Reformen empfänglich gemacht.

Die Schluß-Absicht der Philosophen, der Kampf gegen Unnatur, war gut, aber das Verfahren verkehrt. Die ganze Tätigkeit der hier abgehandelten Literaten ist eigentlich bezeichnender für die Charakteristik des französischen Opern-Publikums als für die damalige Opern-Komposition. — Anstatt die tragédie lyrique, die doch eine höhere Kunst vertrat, von Auswüchsen und Schematismus zu reinigen, gaben sie sie einfach Preis gegen realistische Burlesken. Damit haben sie Verwirrung gestiftet und die höhere französische Opernkunst nicht gefördert, ja die zum Teil vorhandenen guten Keime in derselben an der Entfaltung gehindert. Ihr Verdienst ist es nicht, daß Gluck kam; denn sie haben das Heil von der italienischen Oper erwartet, während Gluck sich ja gerade von der Entartung der italienischen Komponisten und Sänger emanzipierte. Gluck begann zwar seine Reform auf italienischem Boden, jedoch ganz unabhängig von den Encyklopädisten, indem er jene Vereinigung italienischer und französischer Opern-Elemente vollzog, der die besten Komponisten der Zeit seit langem zustrebten. Aber die Encyklopädisten haben doch den Boden vorbereitet, auf dem Gluck's Arbeiten Erfolg verhießen und nach ihm Méhul, Cherubini und später der — für mein Empfinden — größte französische Komponist Hector Berlioz erstehen konnten. Insofern haben sie an der Erhaltung der französischen nationalen Oper ihren verdienstlichen Anteil.

Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß schon zu wiederholten Malen im Laufe der Geschichte und in denkwürdigen Zeiten geistigen Umschwungs die Musik eine bedeutende Rolle spielte und sich die leitenden Grundsätze der führenden Geister in dem Kampf um die »wahre Tonkunst« besonders treu offenbarten. Die Musik wurde der Boden des Geisteskampfes. So war es, wie H. Abert in seinem Aufsatze »Zu Kassiodor« (Sammelband der Int. Mus. Ges. III, 439) treffend ausführt, nach dem Untergang der althellenischen Kultur, als die mittelalterliche Musik sich den Forderungen der Kirche und des praktischen Lebens anpaßte. Damals standen die musiktheoretischen Schriften von Cassiodor, Boethius und Martianus Capella im Gegensatz zu den Lehren der frühesten Kirchenväter, besonders Augustins. Und so kämpften jetzt, bei dem endgültigen Durchbruch des Lichtes der modernen Anschauungen, die Aufklärungs-Philosophen um die Durchsetzung der neuen Musikrichtung gegen die Traditionen des verblichenen Klassizismus.

Das absolute Régime Ludwigs XIV. hatte Kunst und Literatur der Verherrlichung des Königtums dienstbar gemacht; die Tragödie bewegte sich in steifen Alexandrinern, in Allonge-Perrücken und Reifröcken; die

Oper behandelte stets dieselben mythologischen Stoffe in immer variierten Formen, und die prunkvollen Ausstattungen des Balletts galten dem Vergnügen des Hofes und — der Tänzerinnen. Die galanten Abenteuer bildeten die Signatur des französischen Lebens. Für die Genußsucht jener Zeit hat Talleyrand das Wort geprägt: »Wer nicht vor 1789 gelebt, der kennt die Freude zu leben nicht.« In dieser Sorglosigkeit wurden die warnenden Vorzeichen der Revolution übersehen, welche durch ihre schrille Dissonanz die leichtlebige Gesellschaft Frankreichs aufschreckte. —

Die Sittenlosigkeit der Regentschaft und der Regierung Ludwigs XV. hat die französische Kunst auch zu keinem höheren Ideal hinaufführen können und sie schließlich von aller Wahrheit entfernt. Da ist es das unsterbliche Verdienst der Emanzipations-Kämpfer des 18. Jahrhunderts, der Encyklopädisten, daß sie das Institut der Königlichen Oper aus dem Schlafe, in den es durch die traditionellen Rücksichten auf den Hof, die Protektion unbedeutender Talente und die Abschließung von allen fremdländischen Neuerungen gesunken war, aufgerüttelt und in das musikalisch-dramatische System Quinault's und Lulli's, welches die französische Oper verknöcherte, eine Bresche geschlagen haben, durch die die verjüngenden Reformen einziehen konnten. »Retournons à la nature!« ruft Rousseau den Jüngern der Tonkunst zu, damit sie die Musik von ihrer konventionellen Unnatur wieder zur Wahrheit des natürlichen Ausdrucks zurückführen; die Musik soll wieder aus dem Urquell der menschlichen Seele schöpfen und in dem Herzen ihrer Hörer gefühlsmäßiges Verstehen finden; sie soll in den Menschen erhöhtes Lebensgefühl und das Bewußtsein wecken, mit einer idealen Welt in Verbindung zu stehen.

In dem Streite der musikalischen Schulen war Rousseau der Apostel und geistige Führer der Encyklopädisten, die alle sich in dem Dogma vereinigten, das Jener für das Heil der Musik verkündet hatte; sogar die Kampfesweise war dieselbe und richtete sich meist gegen dieselben sachlichen und persönlichen Gegner. Rameau z. B. hatte Rousseau angegriffen und es dadurch mit ihnen allen verdorben. Allen galt als höchstes ästhetisches Prinzip: l'imitation de la nature; allen gemeinsam war die Verurteilung der mythologischen Stoffe und das Verlangen nach psychologisch wahrer dramatischer Handlung, die Überschätzung der Melodie, die Abneigung gegen starke Harmonisation, die Verurteilung des Duos und des gesprochenen Wortes in der Oper, die Verwerfung der »Divertissements«, die Forderung nach Vergeistigung der Tänze und die Geringschätzung der reinen Instrumentalmusik. Aus dieser Aufzählung ergibt sich schon, worin sie Bedeutendes, worin sie Unzulängliches geleistet haben. Die Ausartung einzelner dieser Prinzipien, wie die »unité de mélodie«, die Verwerfung der französischen Sprache für musikalische

Schöpfungen war die Liebhaberei der Einzelnen und die größere oder geringere Heftigkeit, mit der sie für ihre Prinzipien Anerkennung heischten, Sache des einzelnen Temperamentes. Was man ihnen indes als großen Fehler anrechnen muß, ist, daß sie die komische Oper als Vorbild der Opera seria aufstellten und den Unterschied dieser beiden Musikgattungen in ihren Urteilen nicht auseinander hielten. Aber die dramatische Ausbildung des Recitativs nach italienischem Vorbilde, der Ausschluß des gesprochenen Dialogs aus dem Musikdrama sind musikalisch wertvolle Forderungen, die sich noch ganz mit unseren heutigen ästhetischen Prinzipien decken.

Auch die Lobpreisung der italienischen Musik war bei den meisten von ihnen mehr Methode, als Axiom; sie wollten die französische Oper durch das Vorbild und den Wettbewerb der Italiener gewaltsam aus ihrer mechanischen Darstellung und Erstarrung aufrütteln; und als Grétry und Gluck durch ihre Tonschöpfungen der Oper neue Bahnen wiesen, beugten sie sich dem Genius dieser Komponisten, trotzdem diese von den Lehren der Encyklopädisten nur äußerst beschränkten Gebrauch machten. Hat Grimm zum Nachteil seiner Bewertung dies nur widerwillig getan, so hat Rousseau durch freimütiges Bekenntnis volle Absolution für seine früheren Irrtümer erlangt. Denn er bewies damit, daß er sich nicht von Parteisucht, sondern von dem Streben nach künstlerischer Wahrheit leiten ließ. —

Aber auch positive Leistungen haben die Encyklopädisten auf dem Gebiete der Musik aufzuweisen.

Grimm's Verdienst war zwar nur negativ; er war der erste Sturmläufer im Streite; er war der Recensent und Chroniqueur dieser Epoche. Seine eigensinnige Vorliebe für die italienische Musik machte ihn zum unzuverlässigen Kritiker und verschloß ihm sogar die volle Erkenntnis der sich vollziehenden Umwandlung, als die von ihm angestrebten Reformen durch Gluck verwirklicht wurden. Aber verdankt Frankreich nicht Rousseau das erste wertvolle Musik-Lexikon, das erste bedeutende Singspiel (le Devin du village) und die Einführung des Melodrams in die Musik-Literatur? Ist nicht Diderot der Schöpfer der Kunstkritik in Frankreich überhaupt und hat nicht d'Alembert, der mit der Logik des großen Mathematikers seine umfassende Kenntnis der Musiktheorie verband, durch Vertiefung des Rameau'schen Systems die Harmonielehre bereichert und für die Musikästhetik und Kritik Grundsätze aufgestellt, die noch heute so wahr sind, wie vor 140 Jahren? Für d'Alembert bedeutet Rousseau's Ruf: »Retournons à la nature« die Freiheit von aller einschränkenden Schablone, Freiheit vom rein äußerlichen Formzwange, Freiheit für das Individuum und für die Kunst, und so schreibt er seine machtvolle Abhandlung: »De la liberté de la musique«. In ihrer Be-

geisterung für die Musik haben jene hervorragenden Geister diese Kunst in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gesetzt und mit dem lebhaften und feinen Kunstgefühl ihrer ästhetischen Schriften den musikalischen Geschmack und das musikalische Urteil ihres Volkes umgebildet und erzogen. Daß sie der praktischen Musik keine neuen Bahnen wiesen und daß viele ihrer theoretischen Grundsätze zum Heile der Musik nie befolgt und noch bei ihren Lebzeiten zum Teil überholt wurden, ist richtig. Ihre Irrtümer sind eben die Fehler ihrer Zeit; ihre Übertreibungen sind mit der Strategie und Hitze des Kampfes zu entschuldigen, in welchem sie ihre Überzeugungen mit großem persönlichen Mut gegen Angriff und Verfolgung zu verteidigen hatten. Auch sie konnten sich bei aller Genialität von einseitigen Anschauungen nicht frei machen; aber sie haben doch die musikalische Kunst zur Naturwahrheit und zur dramatischen Wirkung wieder zurückgeführt. Ihrem unablässigen Bemühen und Eintreten für die italienische Musik gegenüber dem chauvinistischen Parteigeist, den Künstler-Koterien und der Macht der traditionellen Gewohnheit verdankt die französische komische Oper ihre Blüte, zu der sie sich zwar nicht nach dem Vorbilde, aber unter dem Einflusse der italienischen Opera buffa entwickelt hat. Ihrer Förderung und Anleitung verdankt Frankreich die Tonschöpfungen Duni's, Philidor's und Grétry's. Auf dem Gebiete der komischen Oper soll ihnen der fördernde Einfluß zugestanden werden, den wir ihnen in der Entwickelung der Opera seria absprechen mußten. Von Grétry, dem zweitgrößten französischen Komponisten der vor-Gluck'schen Zeit, dessen Musik sich die europäischen Bühnen erobert hatte und heute noch nicht ganz verblaßt ist, wissen wir aus seinen eigenen Worten, mit welcher Verehrung er von Rousseau's Lehren spricht (vergleiche Abschn. I 21, II 108) und daß er es für gut hält, Diderot's Rat bisweilen einzuholen. Und ebenso sahen wir, daß sich Gluck bei Rousseau für dessen Winke und Hinweise bedankt und ihn um eine Kritik seiner »Alceste« bittet (siehe Abschn. II, S. 81 ff.). Diese Zeugnisse für den direkten Einfluß der Philosophen auf die Musikgestaltung ihrer Zeit sind unwiderlegbar.

In seiner Vorlesung über »Einleitung in die Philosophie« aus dem Jahre 1820, dem einzigen Kolleg, das er an der Berliner Universität gehalten hat, sagt Schopenhauer: »Man hat wohl gemeint, die Philosophie würde durch den Zeitgeist bestimmt; aber es ist gerade umgekehrt: Die Philosophie bestimmt den Geist der Zeit und dadurch ihre Begebenheiten.« Wenn je, so trifft dieses Wort für die Encyklopädisten und ihr Jahrhundert zu. —

Literatur-Angabe.

W. Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrhunderts. Leipzig 1887. 2 Bde.

v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1878.

Hugo Riemann, Musik-Lexikon. Leipzig 1900.

—— Opern-Handbuch. Leipzig 1887.

—— Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert. Leipzig 1898.

Herm. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon. Berlin 1876.

J.-J. Fétis, Biographie universelle des musiciens. Paris 1863.

Eitner's Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang 1882 Nr. 8.

Herm. Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. Sammelbände der Internationalen Mus. Ges., III, Heft 2.

—— Die Venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892.

—— Monteverdi's »Incoronazione di Poppea«. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1894.

E. Vogel, Claudio Monteverdi. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1887.

Hugo Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig 1901.

Herm. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig 1896.

G. Chouquet, Histoire de la musique dramatique en France. Paris 1893.

Otto Jahn, W. A. Mozart, 2 Teile. Leipzig 1889.

Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker. Berlin 1884.

Edgar Istel, J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Scene Pygmalion. Leipzig 1901.

A. B. Marx, Gluck und die Oper. Musik des 19. Jahrhunderts. Berlin 1863.

Anton Schmidt, Chr. Wilibald Ritter von Gluck. Leipzig 1854.

Hermann Hettner, Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1894.

Fr. Albert Lange, Geschichte des Materialismus. Leipzig 1898.

Max Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie. Berlin 1902.

Überweg-Heinze, Grundriß der Geschichte der Philosophie. Berlin 1901.

Goethe, Rameau's Neffe.

G. Thouret, Friedrich's des Großen Verhältnis zur Musik, 1895, Programm 60, Berlin.

Grimm, Correspondance littéraire, philosophique et critique, herausgegeben von Maurice Tourneux. Paris 1882. 16 Bde.

Rousseau, Œuvres, 21 Bde. Paris 1821.

Diderot, Œuvres complètes, rédigées par J. Assézat. Paris 1875. 20 Bde.

D'Alembert, Œuvres. Paris 1821. 5 Bde.

Charles Henry, Œuvres et correspondance inédites de d'Alembert. Paris 1887.

Voltaire, Œuvres complètes. Paris 1877—85.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres. 1751.
d'Holbach, Lettre à une dame d'un certain âge. 1752.
Grétry, Mémoires ou essais sur la musique. Paris 1789. 3 Bde.
Berlioz, Voyage musical en Allemagne et en Italie. 1844. 2 Bde.
—— A travers chants. Paris 1862.
La Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne, 5 vol. Paris 1780. Band 3.
G. Desnoiresterres, la Musique française au XVIIIe siècle. Gluck et Piccinni 1774—1800. Paris 1872.
Castil-Blaze, L'Académie impériale de musique de 1645—1855. Paris 1855. I. II.
Leblond, Mémoires pour servir à l'histoire de la Révolution, opérée dans la Musique par M. le Chevalier Gluck. Paris-Bailly 1781.
Romain Rolland, Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris 1895.
Ch. Nuitter et Er. Thoinan, Les origines de l'Opéra français. Paris 1886.
Pascal Duprat, Les Encyclopédistes. Paris 1866.
A. Jullien, La musique et les philosophes au XVIIIe siècle. Paris 1873.
Jules Carlez, Grimm et la Musique de son temps. Paris 1872.
A. Pougin, Jean-Jacques Rousseau musicien. Paris 1901.
C.-A. Sainte-Beuve, Causeries du Lundi. Paris 1851.

Inhalt.

Lebenslauf.

Am 24. November 1848 wurde ich, Eugen Hirschberg, in Graudenz als Sohn des Kaufmanns Louis Hirschberg und seiner Ehefrau Henriette, geb. Semie-Elias geboren und in der jüdischen Religion erzogen. Meine Eltern sind nicht mehr am Leben. Nachdem ich auf dem Realgymnasium meiner Vaterstadt, welches damals gerade in ein Gymnasium umgewandelt wurde, das Zeugnis der Reife unter Befreiung von der mündlichen Prüfung erlangt hatte, besuchte ich die höhere Webeschule in Mülheim a. Rhein und wurde dann nach einjähriger praktischer Tätigkeit zünftiger Webemeister in verschiedenen Tuchfabriken zu Luckenwalde, Cottbus und Peitz N.-L.

Nach dem deutsch-französischen Kriege ging ich zum Bankfache über und wurde am 1. Oktober 1883 nach vollzogener Wahl seitens der Herren Ältesten der Kaufmannschaft von der Königlichen Regierung zu Potsdam zum vereideten Fondsmakler an der Berliner Börse ernannt. Am 1. Juli 1898 legte ich dies Amt nieder, um mich der Neigung meiner Jugendzeit, der Beschäftigung mit den Wissenschaften zu widmen.

Am 9. Juni 1899 wurde ich in die Matrikel der philosophischen Fakultät der Berliner Universität eingeschrieben und hörte während 7 Semester Vorlesungen vornehmlich auf dem Gebiete der Musikwissenschaft, Physik und Philosophie bei den Herren Professoren Doctores

Dessoir, Dilthey, Döring, Fleischer, Friedländer, Lasson, Paulsen, Simmel, Stumpf, Wölflin, E. Warburg, v. Wilamowitz-Möllendorff,

denen ich auch an dieser Stelle für die reichhaltige Belehrung und vielfachen Anregungen meinen ehrerbietigen und herzlichen Dank ausspreche.

Berlin, im Februar 1903.

